اسالیبِ نثر

پر

ایک نظر

مرتبہ: ڈاکٹر ضیاء الدین

Scanned with CamScanner

اسالیب نثر

پر

ایک نظر

اسالیب نثر

پر

ایک نظر

مرتبہ

ڈاکٹر ضیاء الدین

ادارہ فکر جدید

دریا گنج نئی دھلی۔ ۱۱۰۰۰۲

قیمت ـــــــــ پچھتر روپے ۷۵/۰۰
نقشِ اول ـــــــــ ۱۹۸۹ء
تعداد ـــــــــ ایک ہزار
طباعت ـــــــــ لکشمی پریس نئی دہلی ۔ ۲

ناشر ـــــــــ ادارہ فکر جدید
۹۲۲۔ کوچہ روہیلا۔ تراہا بہرام۔ دریا گنج
نئی دہلی ـــــــــ ۱۱۰۰۰۲

ASALEEB-E-NASAR PAR EK NAZAR Edt. by DR. ZIA-UD-DIN

Price Rs. 75-00

IDARA FIKRE JADEED
922, Kucha Rohella, Tiraha Behram
Daryaganj, New Delhi-110002

انتساب

مشفق استاد
پروفیسر جگن ناتھ آزاد
کے

نام

فہرست مضامین

چند متفرق مضامین

پیش لفظ

نثر یا نظم کے اسلوب پر بات چیت اردو تنقید کا ایک اہم پہلو ہے لیکن اس پر مقابلتہً کم لکھا گیا ہے۔ ہماری تنقید جو ابتدا میں شعراء کے تذکروں کی صورت میں ہمارے سامنے آئی۔ بڑی حد تک شاعری ہی کی تنقید تک محدود رہی۔ یوں تو ہم اپنی تحقیق کی ابتدا بھی انھی تذکروں سے کرتے ہیں، اگرچہ یہ تحقیق بھی اس دور میں خاصی ساقط المعیار ہی رہی لیکن اس وقت تحقیق پر بات کرنا چونکہ میرے مقاصد میں شامل نہیں ہے اس لیے میں صرف اتنا ہی کہہ کر کہ تحقیق کو معیار اس وقت نصیب ہوا جب حافظ محمود شیرانی، قاضی عبدالودود، غلام رسول مہر، مالک رام، ڈاکٹر گیان چند، رشید حسن خاں اور گوپی چند نارنگ ایسے اہل قلم حضرات نے اس طرف توجہ کی۔ اس لیے میں نے اس مختصر سی تحریر کو اپنے موضوع تک ہی محدود رکھا ہے۔

ہمارے ابتدائی دور کے دو بڑے نقاد شبلی اور حالی تھے اور ان دونوں کا سارا کمال بڑی حد تک شاعری کی تنقید میں نظر آتا ہے۔ شبلی کی شعر العجم، موازنہ انیس و دبیر اور عمر خیام اور حالی کا مقدمہ شعر و شاعری اور یادگار غالب یہ سب شاعری ہی کی تنقید ہے۔

نثر کی تنقید ذرا بعد میں شروع ہوئی اور ہمارے دور میں سید عبداللہ، سید احتشام حسین، حسن عسکری، آل احمد سرور، مسعود حسین خاں، شمس الرحمٰن فاروقی، جگن ناتھ آزاد، محمد علی صدیقی، ممتاز حسین، گوپی چند نارنگ اور خلیل الرحمٰن اعظمی نے اس موضوع پر قابل قدر کام کیا۔

اسلوب کیا ہے، نثر یا نظم میں اس کی کیا اہمیت ہے اور اس کی پرکھ کا پیمانہ کیا ہے، ایک ایسا موضوع ہے جس پر انگریزی میں بہت لکھا گیا ہے۔ اردو میں اس کی اہمیت کا احساس قدرے بعد میں ہوا لیکن اس کے باوجود اردو کے بعض نقادوں نے تنقید کے اس پہلو میں صرف نئی راہیں ہی نہیں دکھائیں بلکہ ان پر ایسے چراغ روشن کیے ہیں جس سے یہ راستے بعد میں آنے والوں کے لیے جادۂ نور بن گئے ہیں۔

زیر نظر کتاب تنقید کے اسی پہلو کو اجاگر کرنے کے لیے مرتب کی گئی ہے اور اس میں بعض ایسے مضامین شامل کیے گئے ہیں جو صرف اس موضوع کو سمجھنے کے لیے ہی ضروری نہیں ہیں بلکہ اس

موضوع پر لکھنے والوں کے لیے رہنمائی کا کام بھی دے سکتے ہیں۔ اس کتاب میں پروفیسر آل احمد سرور، سید احتشام حسین، ڈاکٹر نثار احمد فاروقی، ڈاکٹر خلیل الرحمن اعظمی، ڈاکٹر گیان چند جین، جناب عبدالخالق، سید مستفیض الحسن اور ڈاکٹر ریاض صدیقی کے مضامین نظریاتی تنقید کے بارے میں ہیں یعنی ان حضرات نے زیادہ تر اس مسئلے سے بحث کی ہے کہ اسلوب کیا ہے۔ ڈاکٹر مسعود حسین خاں، ڈاکٹر سید عبداللہ، ڈاکٹر سلیم اختر اور ڈاکٹر سہیل بخاری کے مقالے عملی تنقید کی ذیل میں آتے ہیں۔ ان سبھی گراں قدر مقالات میں اسلوب نثر کے بارے میں معنی خیز اشارات ملتے ہیں۔ جن سے اسلوبیات کے موضوع پر بحث کے نئے دروازے کھلتے ہیں۔ ان مضامین میں زبان اور اسلوب کا رشتہ ہمیں اسلوبیات کا مفہوم سمجھنے میں اور اس کا ارتقائی مطالعہ کرنے میں مدد دیتا ہے۔

کتاب میں شامل یہ تمام مضامین طلبہ کو اسلوب کے مختلف التنوع ابعاد سمجھنے میں مدد دے سکتے ہیں۔ آخر میں ان سب مضمون نگار حضرات کا تہِ دل سے شکر گذار ہوں کہ انھوں نے اپنے ان مقالات کو اس کتاب میں شامل کرنے کی اجازت عطا فرمائی۔

ڈاکٹر ضیاء الدین

نثار احمد فاروقی

اسلوب کیا ہے

اسلوب یا طرزِ نگارش کا مسئلہ ایسا نہیں جس پر کوئی فیصلہ کن اور دو ٹوک بات کہی جا سکے۔ آسان لفظوں میں یوں کہا جا سکتا ہے کہ یہ افکار و خیالات کے اظہار و ابلاغ کا ایسا پیرایہ ہے جو دلنشیں بھی ہو اور منفرد بھی۔ اسی کو انگریزی میں اسٹائل (STYLE) کہتے ہیں۔ اردو میں اس کے لیے "طرز" یا "اسلوب" کا لفظ استعمال کیا جاتا ہے۔ عربی اور جدید فارسی میں اسی کو "سبک" کہتے ہیں۔ ان الفاظ کی اصل پر غور کرنے سے یہ اندازہ ہو سکتا ہے کہ اسلوب میں ترصیع یا صناعی (ORNAMENTATION) کا مفہوم شامل رہا ہے۔

سب سے پہلے انگریزی لفظ (STYLE) کو لیجئے۔ یہ ایک یونانی لفظ (STYLUS) سے نکلا ہے جو ہاتھی دانت، لکڑی یا کسی دھات سے بنا ہوا ایک نوکیلا اوزار ہوتا تھا، جس سے موم کی تختیوں پر حروف و الفاظ یا نقوش کندہ کئے جاتے تھے کچھ لوگ اس کی اصل (STYLUS) بتاتے ہیں مگر یہ غلط ہے۔ "امتدادِ زمانہ سے وہ آلہ جس سے نقش بٹھا دیا جاتا تھا، خود اُن نقوش جملوں، یا عبارت کا مفہوم ادا کرنے لگا اور ایک عمل جو ابتداً میکانکی تھا رفتہ رفتہ ذہنی یا تصوراتی بن گیا۔ یہ نقوش یا تو اُجاگر ہوتے تھے یا دُھندلے یا ناہموار جنھیں بعد کو (STILUS) کے دوسرے کُند حصے سے سدھارا جاتا تھا۔ ادب میں یہی کاٹ چھانٹ، دماغ سوزی اور باریک بینی، خود ادیب کی ذات کی پرکھ بن جاتی ہے[1]......"

---

[1] اثر لکھنوی: چھان بین/۳۶

اس تعریف سے ظاہر ہوتا ہے کہ ادبیں، یا بالفاظِ دیگر اسٹائل میں کاوش، دماغ سوزی، باریک بینی، تراش خراش کے ساتھ، صناعی اور مرصع کاری کا عنصر ہمیشہ ضروری سمجھا گیا ہے۔ خیال تو خیر بنیادی چیز ہے مگر اس کے ساتھ قوتِ اظہار اور پیرایۂ بیان کی ندرت و انفرادیت بھی جب تک شامل نہ ہو اچھا ادب وجود میں نہیں آسکتا۔

جدید فارسی، اور عربی زبان میں اسٹائل کے لیے "سبک" استعمال ہوتا ہے اصل میں یہ عربی لفظ ہے۔ سَبَکَ یَسْبِکُ (ضَرَبَ یَضْرِبُ) کے لغوی معنی ہیں دھات کو پگھلانا اور سانچے میں ڈھالنا۔ چنانچہ ایسا سونا، جسے کٹھالی میں ڈال کر میل سے صاف کرلیا جاتا ہے۔ سَبِیک یا مسبوک کہلاتا ہے اور دھات کی چیزیں ڈھالنے والی فونڈری (FOUNDRY) کو مَسْبَکَہ کہتے ہیں۔ اس لفظ کے لغوی معنوں کی خصوصیات پر غور کیجیے تو دھات کو تپانا، اُسے حشو و زوائد سے پاک کرنا، نکھارنا، پھر ایک سانچے میں ڈھالنا اور کوئی خوشنما شکل دے دینا، ایسا عمل ہے جو اچھے اسٹائل میں اسی طرح لفظوں کے ساتھ بھی دُہرایا جاتا ہے۔ اسی میں اسلوب کی نفاست و نظامت و پختگی اور پائداری کا راز مضمر ہے۔ چنانچہ عربی میں اس کا مفہوم "کلام کو حشو و زوائد سے پاک کرنا" بھی ہے۔

دوسرا لفظ طرز ہے۔ طَرِزَ یَطْرَزُ (سمع یسمع) لباسِ فاخرہ استعمال کرنے کو کہتے ہیں۔ طَرَّزَ اور تَطَرَّزَ کپڑے پر بیل بوٹے بنانا، زردوزی کرنا۔ اَلطِّرَازَۃ۔ زردوزی کے لیے اور اَلْمُطَرِّزَۃ میں بیل بوٹے بنانے والے یا زردوز کے لیے استعمال ہوتا ہے۔ اسے طور، طریقہ، ہیئت یا ترتیب کے معنوں میں بھی استعمال کیا جاتا ہے مثلاً عربی میں کہیں گے ھٰذا اعلیٰ طِرازِ ذَاکَ (یعنی یہ اُس کے طریقے پر ہے) طِراز عربی جدید میں فیشن کے معنی بھی دیتا ہے۔

اب اُسلوب کا لفظ دیکھئے۔ یہ طریقہ، راستہ، روش اور ڈھنگ کے معنوں میں استعمال ہوتا ہے۔ اسالیب اس کی جمع ہے۔ یہ فی الاصل کسی متعین و مُتَّفق روش کے لیے ہے۔ اسی لیے عربی میں کہتے ہیں "اَنْفُہٗ فِیْ اُسْلُوْبٍ" یعنی اس کی ناک ایک

ہی ڈھنگ سے رہی ہے (زیادہ مغرور و متکبر ہے) تو اس میں انفرادیت کا تصور بھی شامل ہوتا ہے۔ اسی لیے یہ ادب میں کسی مخصوص انداز نگارش کے واسطے بولا جاتا ہے جس میں لکھنے والے کی شخصیت کے منفرد خط و خال نظر آئیں ہندی میں اس مفہوم کو لفظ ریتی रीति پورا کرتا ہے سنسکرت میں اب بھی زیادہ تر یہی لفظ اُسلوب کے مفہوم کو ظاہر کرتا ہے۔ لیکن مغربی اصول نقد و نظر کی اشاعت کے بعد ہندی میں "سبک" یا طرز کے لیے شیلی शैली بولا جاتا ہے یہ لفظ ہندی میں (اپنے موجودہ مفہوم ادا کرتا ہے جیسے پنچ شیل पंचशील میں ہے شیلی शैली کا مفہوم عین مین وہی ہے جو عربی میں اسلوب کا ہے۔

ن الفاظ کی تشریح و تعریف میں اتنی لمبی تمہید سے مدعا یہ تھا کہ اسٹائل کے لیے ہندی، سنسکرت، عربی، فارسی، انگریزی وغیرہ میں جو لفظ استعمال ہوتے ہیں، وہ یہی ظاہر کرتے ہیں کہ کوئی اُسلوب بغیر تصنع، کاوش (یا آورد) کے نہیں بنتا۔ اُردو میں اس کے لیے ایک لفظ انداز بھی مستعمل ہے۔ میر تقی میر اُردو کا پہلا شاعر ہے جس نے یہ لفظ ان معنوں میں استعمال کیا تھا:

> ششم انداز است، کہ با اختیار کردہ ام، و آں محیط ہمہ
> صنعتہا است۔ تجنیس، ترصیع، تشبیہہ، صفائے گفتگو، فصاحت
> بلاغت، ادا بندی، خیال وغیرہ ایں ہا ہمہ در ضمن ہمیں است و
> فقیر ہم ازیں وطیرہ محظوظ[۱] ......"

اس میں شک نہیں کہ "اُردو کے شاعروں میں سب سے پہلے میر نے طرز کو اہمیت دی اور سختی سے کاربند رہا۔ بعد ازاں دوسروں نے تتبع کیا۔[۲]

اگرچہ میر نے لفظ "انداز" ان مخصوص معنوں میں نہیں لکھا تھا جو اب اس سے مستفاد ہوتے ہیں۔ بلکہ انھوں نے اسے ایہام اور "ریختہ ہندی و فارسی آمیختہ" کے مقابلے میں استعمال کیا ہے اور خود ہی وضاحت کر دی ہے کہ یہ تمام صنائع کو محیط ہے۔ میر کے ذہن میں اس کی تعریف اسٹائل کے مروجہ مفہوم سے یقیناً مختلف رہی ہو گی۔ لیکن انھوں

---

۱ میر: نکات الشعراء (طبع ثانی) /: ۱۸۰۔ ۲ اثر لکھنوی: چھان بین / ۳۷

نے "انداز" کی جو خصوصیات بیان کی ہیں ان پر غور کرنے سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ اس لفظ کا اطلاق بڑے وسیع مفہوم پر کرتے ہیں۔ یہ دراصل مصوری کی اصطلاح ہے۔ ڈاکٹر سید عبداللہ نے اس کی تشریح کرتے ہوئے لکھا تھا:

" اگر معاملہ مجھ پر چھوڑا جائے تو میں (FORM) کے لیے صورت کا لفظ اختیار کروں گا۔ صورت حکمت کی ایک اصطلاح ہے اس کی تین قسمیں ہیں صورتِ ذہنیہ یا علمیہ، صورتِ نوعیہ اور صورتِ جسمیہ۔ یہ مکمل ترین "ساخت" ہو گی۔ ہیئت کسی ایسی صورت کو کہا جائے گا۔ جس کا تعلق دیکھنے والی آنکھ سے اور دیکھنے والے کے تصور سے زیادہ ہے۔ یعنی جو چیز دیکھنے والے کو جس طرح نظر آئے یہ اُس کی ہیئت ہو گی داخلی ہیئت کے لیے میں مصوری کی دو اصطلاحوں کی تجویز کروں گا۔ اول "انگیز" اس خاکے کو کہتے ہیں جو رنگ بھرنے سے پہلے تیار ہوتا ہے۔ انداز وہ مجموعی تاثر جو ایک حسین جسم کے مکمل انعکاس کا مظہر ہوتا ہے۔ مصحفی نے جب یہ کہا تھا کہ ؎

کسی کو ناز سے مارا کوئی انداز سے مارا

تو اس میں انداز کو اس مجموعی حسن و خوبی کا قائم مقام بنایا ہے جس کے لیے ہمارے ذخیرۂ الفاظ میں کوئی اور لفظ موجود نہیں ہے[1] ....."

ڈاکٹر سید عبداللہ نے بھی "غزل کی ہیئت کے سوال" پر بحث کرتے ہوئے یہ بات کہی تھی۔ یہاں جھگڑا اسٹائل سے زیادہ (FORM) کا تھا لیکن انداز کے لیے انھوں نے جو کچھ لکھا ہے وہ ہمارے خیال کی تصدیق کرتا ہے۔

اب یہ دیکھنا چاہیئے کہ مختلف زبانوں میں (STYLE) کی کیا تعریف کی گئی ہے۔ اس سلسلے میں سب سے زیادہ مشہور قول ڈاکٹر بوفان (BUFFON) کا ہے جو اس نے ۱۷۵۳ء میں فرنچ اکاڈمی کے افتتاحی جلسے کو خطاب کرتے ہوئے کہا تھا:

(LE STYLE ESTL'HOMME MEME) یعنی "اسلوب خود انسان ہے[2]"۔ اس تعریف سے بوفان کا مطلب یہ تھا کہ مُصنف کی شخصیت اپنے تمام نشیب و فراز اور رنگ و آہنگ کے ساتھ

---

[1] رسالہ ادبِ لطیف لاہور سالنامہ ۱۹۵۷ء [2] انسائیکلوپیڈیا برٹینیکا جلد ۲۱ صفحہ ۳۳

الفاظ میں منتقل ہو جاتی ہے لوکس نے اپنی کتاب (STYLE) میں ڈاکٹر بوفان کے اس قول کی تصریح کرتے ہوئے لکھا ہے کہ بعض لوگوں نے اس کی شرح میں خواہ مخواہ کی گنجلک پیدا کر دی ہے مثلاً (GOSSE) نے انسائیکلوپیڈیا بریٹانکا میں بتایا ہے کہ ڈاکٹر بوفان اصل میں ایک (BIOLOGIST) تھا اور وہ جملہ اس کی کتاب (NATURAL HISTORY) کا ہے اور بوفان کا مطلب یہ تھا کہ اسٹائل ہی وہ چیز ہے جس نے انسان کی گفتگو کو شیر کی یک آہنگ دھاڑ اور چڑیوں کی یکساں چہچاہٹ سے ممتاز کر دیا ہے. گویا بوفان نے یہ بات کہ "اسلوب خود انسان ہے" حیاتیاتی نقطۂ نظر سے کہی تھی، جمالیاتی نظریئے سے نہیں۔

(GOSSE) کے اس خیال کی تردید کرتے ہوئے (LUCAS) کہتا ہے کہ یہ بات بالکل غلط ہے۔ بوفان کا ہرگز یہ نظریہ نہیں تھا کہ انسان ہی اسٹائل لکھتا ہے چڑیاں نہیں لکھتیں۔ یہ جملہ بھی اس کی کتاب "نیچرل ہسٹری" کا نہیں بلکہ (DISCOURS SUR LE STYLE) کا ہے جو فرنچ اکادمی کے افتتاحی جلسے کا خطبہ تھا۔ یہ ضرور ہے کہ بوفان کے ان الفاظ میں ایہام ہے البتہ ایمرسن نے یہی بات زیادہ واضح الفاظ میں کہی ہے:

A man's style is his mind's voice [۱]

اسلوب کو "ذہنی آواز" کہنا یوں بھی زیادہ قرینِ حقیقت ہے کہ اس میں انفرادیت اور "افتادِ ذہنی" کا پرتو دونوں اسی کی سفارش کرتے ہیں. خلدبیر نے کہا تھا کہ ایک فعل، ایک اسم، اور ایک حرف، ایک ہی مطلب کو ادا کرنے کے لیے وضع کیے گئے ہیں۔ یہ ذہن و مزاج کا اختلاف ہی ہے جو طرزِ ادا میں علیحدگی اور انفرادیت پیدا کرتا ہے۔ ملک الشعرا محمد تقی بہار نے اسی بات کو یوں کہا ہے:

"سبک در اصطلاح ادبیات، عبارتست از روشِ خاص ادراک
وبیان افکار بوسیلۂ ترکیبِ کلمات وانتخابِ الفاظ وطرزِ تعبیر.
سبک بیک اثرِ ادبی وجۂ خاص خود را از لحاظِ صورت ومعنی
لقائی کند وآں نیز بتوبۂ خویش وابستہ بہ طرزِ تفکرِ" گوینده

---

[۱] Journal V X Page 457

یا نویسندہ دربارۂ "حقیقت" نی باشد[1]۔

انفرادیت اسلوب کی روح ہے اور بڑا بحث طلب مسئلہ بھی ہے۔ اگر اسے جزئی تفصیلات کی حد تک وضاحت سے بیان کیا جائے تو یہ ادب سے زیادہ عملی نفسیات کا سوال بن جاتا ہے۔ یوں تو ہر شخص کی ایک "شخصیت" بھی ہوتی ہے اور وہ کسی نہ کسی درجے میں ندرت و انفرادیت بھی رکھتا ہے اور اسلوب، خواہ وہ تحریر کا ہو یا تقریر کا، ایک ایسا وسیلہ ہے جس سے انسان اپنی شخصیت کا اثر دوسروں پر ڈالتا ہے یعنی جب وہ لکھتا ہے تو اس کا ذہن اور مزاج الفاظ و عبارت میں منتقل ہو جاتے ہیں اور اس کی شخصیت اپنا عمل شروع کر دیتی ہے۔

لیکن یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا لازماً ہر اسلوب میں انفرادیت ہوتی ہے؟ آسکر والڈ کہتا ہے کہ انسان میں جو چیز سب سے زیادہ کمیاب ہے وہ اس کی "انفرادیت" یا "اپناپن" ہے[2]۔ اکثر لوگ حقیقت میں دوسروں کا چربہ ہیں۔ اُن کے خیالات مستعار ہیں، زندگیاں نقلی ہیں اور جذبات بھی ایک اقتباس (Quotation) سے زیادہ وقعت نہیں رکھتے۔ ایسی صورت میں شاذ و نادر ہی کوئی تحریر مطلق انفرادیت کا نمونہ ہو سکتی ہے۔ آسان اور سلیس نثر میں انفرادیت نمایاں کر دینا اس لیے بھی مشکل ہے کہ لکھنے والے کی شخصیت اگر بہت "کڑھی ہوئی" نہیں ہے تو وہ الفاظ کے لباس میں بھی آسانی سے منتقل نہیں ہوگی۔ غالبؔ نے اپنے خطوط میں جو الفاظ استعمال کئے ہیں وہ اب بھی ہماری زبان میں رائج ہیں اور اُن کے استعمال پر بھی کسی کے لیے کوئی پابندی نہیں ہے۔ اگر کوئی شخص اس التزام پر سختی سے کاربند رہے کہ صرف وہی الفاظ اپنی تحریر میں استعمال کرے گا جو غالبؔ نے کئے تھے تب بھی وہ غالبؔ کی کامیابی کا شاید سواں حصہ پانے میں ناکام رہے گا۔ وجہ یہی ہے کہ غالبؔ کے اسلوب کی نقل کے لیے اُتنی ہی نکھری ہوئی انفرادیت اور گونجتی ہوئی شخصیت بھی ضروری ہے۔

1۔ محمد تقی بہار: سبک شناسی جلد اوّل مقدمہ / ۶ (طبع تہران)

2۔ Oscar wild works page 870

آسان نثر میں انفرادیت مشکل سے پیدا ہوتی ہے اور پُر تکلف نثر میں نقالی کا اندیشہ رہتا ہے۔ اُردو نثر میں جن صنعتوں کا آج سے ایک صدی پہلے رواج رہا ہے وہ تو اب محض "تبرک" ہیں البتہ جدید محاسن میں تشبیہہ و استعارہ کو زیادہ وقعت دی گئی ہے لیکن استعارے میں نُدرت سب سے کم ہوتی ہے۔ اگرچہ وہ کلام میں سب سے زیادہ جزالت اور اثر پیدا کر سکتا ہے۔ اس کی خوبی یہ ہونی چاہیئے کہ وہ تشبیہہ یا استعارہ لکھنے والے کی "ذاتی ملکیت" معلوم ہونے لگے۔ اگر ایسا ہو تو اس کے اسلوب میں بے پناہ تاثیر کے علاوہ قاری کے لیے ذہنی مسرت کا بھی بڑا سامان ہوگا۔

ہربرٹ ریڈ نے نثر اور نظم کے منصب سے بحث کرتے ہوئے کہا ہے کہ نثر لازماً ایک ایسا آرٹ ہے جو واقعات کو صحیح تجزیے کے ساتھ پیش کرتا ہے بظاہر اس میں تشبیہہ و استعارے کے لیے کوئی گنجائش نہیں نکلنی چاہیئے۔ اُن کے لیے صحیح محلِ استعمال شاعری ہے جہاں یہ اظہار و ابلاغ کا بہت مؤثر ذریعہ ہوتے ہیں۔ ریڈ کا کہنا ہے کہ اصولی طور پر استعارے کی جگہ شاعری ہی میں ہے، کیوں کہ صرف وہی "تخلیقی" ہوتی ہے۔ نثر کوئی تخلیقی عمل نہیں ہے۔ اسے زیادہ سے زیادہ تعمیری یا منطقی ہونا چاہیئے۔[1]

بہر حال دوسرے مسائل کی طرح یہ مسئلہ بھی اختلاف کی "زیبائش" سے بچ نہیں سکا۔ تھامس جیفرسن کا خیال تھا کہ بچپن میں جب انسان کا ذہن اثر پذیری کی زیادہ صلاحیتیں رکھتا ہے، ہر چیز کا نقش جلد قبول کر لیتا ہے اور طبیعت میں بھی جولانی ہوتی ہے، اُسی وقت سے طرز یا اسلوب کی نشو و نما شروع ہو جاتی ہے۔ اگر ہم ایمرسن اور جیفرسن کے خیالات کو ذہن میں رکھ کر فیصلہ کریں تو بآسانی اس نتیجہ پر پہنچ سکتے ہیں کہ اچھے اسلوب کے واسطے الفاظ پر حاکمانہ اقتدار، لکھنے پر پوری قدرت، اظہار میں کامل سہولت، دروبست کی صلاحیت اور انتخابی ملکہ ناگزیر ہے۔ تھامس گرے کی مشہور (Elegy) کا ایک مصرع :

"The Ploughman home-ward Plods his weary way

ایک جگہ اس طرح لکھا گیا تھا کہ یہی الفاظ، قواعد کی صحیح ترتیب کے ساتھ چھ صورتوں میں آ

---

[1] Herbert Road: English Prose style. PP 26-34

سکتے ہیں لیکن صرف موجودہ صورت ایسی ہے جو نہ صرف یہ کہ مفہوم کو پورا پورا ادا کرتی ہے بلکہ جس ترتیب سے الفاظ رکھے گئے ہیں شاعر کا مقصود بھی اسی ترتیب اور تناسب سے کلام میں زور پیدا کرنا ہے مثلاً

(His weary way the Ploughman homeward Plods)

میں تناسب سے زیادہ زور (weary way) پر آتا ہے جو شاعر کا مقصود نہیں۔

اسلوب میں الفاظ کی ترتیب اور انتخاب کا سلیقہ بنیادی اہمیت رکھتا ہے اور اسی پر اسلوب کا دارومدار بھی ہے۔ انتخابِ الفاظ کے بارے میں ہومر (Homer) نے کہا تھا کہ [1]

Nor can one word: be changed but for a worse.

الفاظ کے انتخاب اور دروبست کا یہ کمال حافظ، سعدی، فردوسی، میر اور انیس کے ہاں دیکھا جا سکتا ہے۔ نثر میں غالب، آزاد (محمد حسین) اور ابوالکلام کی تحریروں کو پیش کیا جا سکتا ہے۔ لیکن یہ اعتراف کر لینا چاہیے کہ اردو کا کوئی نثر نگار اردو کے شاعروں کی طرح الفاظ کے انتخاب کا اعلیٰ معیار پیش نہیں کرتا۔ اس کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ نثر کی نسبت نظم میں فکر و تامل کے لیے مہلت زیادہ ملتی ہے اور کبھی کبھی عروض کی پابندیاں بھی مناسب الفاظ تلاش کرنے پر مجبور کرتی ہیں جو موقع کی مناسبت کے علاوہ صوتی اعتبار سے بھی ہم آہنگ ہوں — انتخابیت کے لیے علم اور تجربے کی بھی ضرورت ہے۔ اسی لیے میں نے شروع میں اس بات پر زور دیا تھا کہ اچھا اسٹائل بغیر صنعت، آورد اور محنت و کاوش کے نہیں بن سکتا۔ گویا وہ مصنف کے ذہن کی گونج بعد میں ہے، محنت اور مرصع کاری کا طالب پہلے میرے خیال کی تائید ایڈورڈ گبن کی تشریح سے بھی ہوتی ہے۔ سولفٹ[2] کے نزدیک تو اسٹائل عبارت ہی انتخاب سے ہے، وہ اسلوب کی تعریف "صحیح لفظ، صحیح جگہ پر (Proper words in proper Places)" کرتا ہے[3]

---

[1] Homer: odyssey, BK VIII, l. 192.

[2] Gibbon: Miscellaneous works, v.I. page 145.

[3] Swift: Definition of a good style.

الفاظ کے انتخاب میں ان کی صوتی کیفیت اور تازگی، اور معنی بندی سب سے زیادہ قابلِ لحاظ ہے۔ ان میں یہ صلاحیت ہو کہ خیال کو مصوّر کر دیں۔ اگر ان کی صوتی کیفیت کا پُورا لحاظ رکھا جائے تو عبارت میں زور، دل نشینی اور اثر انگیزی پیدا کی جا سکتی ہے۔ مثلاً ظفر علی خاں کا یہ شعر جس میں جنگل کے سنسان ہونے کا نقشہ ایسے مناسب الفاظ میں کھینچا گیا ہے کہ شاید اس سے بہتر پیرایہ ممکن نہ ہو ؎

ہُو کا عالم تھا وہاں، کرتا تھا جنگل بھائیں بھائیں
سنسنی اُٹھتی تھی سُن سُن کر ہوا کی سائیں سائیں

اس میں "ہُو"، "بھائیں بھائیں"، "سنسنی" "سُن سُن کر" اور "سائیں سائیں" یہ سب الفاظ بھرپور صوتی کیفیت رکھتے ہیں۔ یا مثنوی سحر البیان کا یہ شعر:

چلی واں سے دامن اُٹھاتی ہوئی
کڑے کو کڑے سے بجاتی ہوئی

یا فارسی کا یہ شعر:

ز نقارہ آواز آمد بروں!
کہ دوں ست، دوں ست گردوں دُوں

اسی طرح شاہنامے کے بہت سے اشعار جو کسی جذبے کی بھرپور عکاسی کرتے ہیں جیسے (حقارت آمیز غصّے کی تصویر):

ز شیرِ شُتر خوردن و سُوسمار
عرب را بجائے رسید ست کار
کہ ملکِ کیاں را کنند آرزو
تفُو! بر تو اے چرخِ گرداں تفُو!!

اور میرؔ کے وہ اشعار جن میں "تصویریت" ہے[1]۔ یہ سب نمونے انتخابِ الفاظ

---

[1] تفصیل کے لیے: اثر لکھنوی، مقدمہ مزامیر جلد اوّل اور شبلی نعمانی؛ موازنۂ انیس و دبیر

کی اہمیت پر روشنی ڈالنے کے لیے کافی ہیں۔ اچھے خیال کا حسن پوری طرح دوسرے کے ذہن میں منتقل کرنے کے لیے اچھے الفاظ بہت ضروری ہیں۔ الگزنڈر پوپ کی نظم کا یہ جملہ[1] ایک بار لارڈ چسٹرفیلڈ نے بھی اپنے خط میں (۲۴ نومبر ۱۷۴۹ء کو) لکھا تھا کہ:

"Expression is the dress of thought
And still appears more decent as more suitable"

اس سے بھی ایک قدم آگے بڑھ کر فلابیر نے کہا کہ "طرز و اسلوب خیال کا لباس ہی نہیں، اس کی کھال ہے"! یعنی اگر وہ نہیں تو نرا خیال جذامی معلوم ہوگا۔ اسٹائل کی اہمیت پر زور دینے والوں میں الگزنڈر اسمتھ یہ کہنے سے بھی نہیں چوکتا کہ "خیال سے زیادہ پائیدار اور لازوال شے ادب میں اسلوب ہے۔"

لیکن اس تمام بحث کا یہ مقصد ہرگز نہیں کہ اسٹائل محض صنعت گری، ترصیع، محنت، انتخابِ الفاظ یا "بازیٔ الفاظ" ہے (Joubert) کی یہ بات بھی توجہ کی مستحق ہے کہ الفاظ کا صحیح استعمال، مناسب خیال کے بغیر نہیں ہو سکتا۔ اسی لیے وہ کہتا ہے کہ "کوئی اچھا لفظ استعمال کرنے سے پہلے اُس کی اچھی جگہ تلاش کرو۔"

بعض مخصوص الفاظ کسی مصنّف کے ذہن کا آئینہ ہوتے ہیں۔[2] یہ بھی دو طرح کے ہیں یا تو وہ عام استعمال کے الفاظ ہوں گے مگر ایک مصنّف کی تحریر میں اتنی بار آئیں گے کہ اس کی مخصوص افتادِ ذہنی، رجحانِ طبعی اور زاویۂ نگر کا نشان بن جائیں گے یا بعض مصنّفوں کے فن پاروں میں نئے اور غیر مانوس الفاظ ایسی خوبی اور خوب صورتی سے استعمال ہوں گے کہ نہ صرف اُن کے اسٹائل کو دِل پسند اور دل نشیں بنا دیں گے بلکہ ان کی انفرادیت کو بہت نمایاں کر دیں گے۔ ان کی مثال اُردو میں مہدی افادی، سجّاد انصاری، عبدالحق، رشید احمد صدیقی، عبدالماجد دریابادی اور ابوالکلام آزاد کی تحریروں میں ملتی ہے۔ مہدی اور سجّاد الفاظ وضع کرنے کا سلیقہ بھی رکھتے ہیں۔ لیکن ابوالکلام وضع الفاظ کے ساتھ ساتھ

---

[1] Pope: Essay on criticism, Pt. ii. 1.118 (1712).
[2] تفصیل کے لیے: سید عبداللہ: بحث و نظر

پُرانے سکوں کو نئی صیقل دے کر چلانے کا ہنر بھی جانتے ہیں۔ وہ نامانوس الفاظ کو نگینوں کی طرح جڑ دیتے ہیں۔ اس لحاظ سے مہدی افادی کا اختراعی کارنامہ لائقِ تحسین ہے۔ کیونکہ الفاظ کی وضع وتراش بہت نازک معاملہ ہے (Ben Jonson) نے کہا تھا کہ "نئے الفاظ وضع کرنا اور انھیں رواج دینا بہت محنت اور کم فائدے کا کھیل ہے کیونکہ اگر وہ نئے الفاظ قبولِ عام کی عزت پا گئے تو واضع کو اُس کا کریڈٹ شاذونادر ہی ملتا ہے لیکن اگر نامقبول ہوئے تو اُس کے لیے نفرت وحقارت یقینی ہے"!

ہمارا موضوع اگرچہ صرف "طرزِ نگارش" سے بحث کرتا ہے، لیکن ہم نے اسٹائل کی مجرّد تعریف اور اس کے عناصر و اجزائے ترکیبی سے تفصیلی بحث اس لیے کی ہے کہ اس پس منظر میں اسٹائل کے بنیادی عناصر اور ان کی اہمیت واضح ہو سکے۔

"انتخابِ الفاظ" کا معاملہ یقیناً اسٹائل میں بنیادی اہمیت رکھتا ہے، یہ انتخاب موضوع کی مناسبت کے علاوہ نثر کے داخلی تقاضوں کے لحاظ سے بھی ہوتا ہے۔ جہاں تک الفاظ کی مجرد حیثیت کا تعلق ہے انھیں "نامانوس" یا "مانوس" کے خانوں میں تقسیم نہیں کیا جا سکتا، یہ تقسیم تو اُن کے بے جا استعمال سے شروع ہوتی ہے۔ اسی لیے بین جانسن نے کہا تھا کہ "ادیب کا کام یہ ہے کہ نئی باتوں کو مانوس اور مانوس کو نیا بنا کر پیش کرے"۔ اور یہ جو کہا گیا ہے کہ کسی زبان میں کوئی دو لفظ مترادف نہیں ہوتے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ ان میں بہت ہی نازک فرق بھی ہے جسے وجدان ہی محسوس کر سکتا ہے، الفاظ بیان نہیں کر سکتے۔ انیس کی مرثیہ نگاری سے بحث کرتے ہوئے مولانا شبلی مرحوم نے اس کی بہت سی مثالیں پیش کی ہیں مثلاً "اوس" اور "شبنم" ایک ہی چیز کے دو نام ہیں لیکن دونوں میں جو لطیف وجدانی فرق ہے وہ محلِ استعمال پر ہی کھلتا ہے ؎

کھا کھا کے اوس اور بھی سبزہ ہرا ہوا
تھا موتیوں سے دامنِ صحرا بھرا ہوا

اس شعر میں لفظ "اوس" آیا ہے اور یہی برمحل ہے۔ اب اگر "شبنم" وزن میں کھپا بھی دیا جائے تو شعر کا سارا لطف مٹی میں مل جائے گا۔ لیکن دوسری جگہ:

شبنم نے بھر دیئے تھے کٹورے گلاب کے

"شبنم" اور "کٹورے" پر غور کیجئے۔ ان سے زیادہ بہتر الفاظ یہاں نہیں آسکتے جو بھرپور صوتی آہنگ (Harmony) اور "تصویریت" کے ساتھ جمالیاتی پہلو بھی رکھتے ہوں کٹورے کی جگہ "پیالے" پڑھیئے اور دیکھئے کہ مصرع کتنا پھیکا ہو جاتا ہے۔

الفاظ کے انتخاب کا بھرپور سلیقہ اُردو کے بہت کم شاعروں اور نثر نگاروں کو نصیب ہُوا۔ شاعروں میں میر تقی میرؔ، میر حسن دہلوی، مصحفی، میر انیس اور اقبال کے نام لیے جا سکتے ہیں۔ نثر نگاروں میں محمد حسین آزاد اور ابوالکلام آزاد کا نام آتا ہے۔ بعض ناقدوں نے غالبؔ کی شاعری میں یہ وصف تلاش کیا ہے۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ غالب کی شاعری سے زیادہ ان کی نثر میں اسٹائل اور "انتخاب الفاظ" کا ملکہ موجود ہے۔

خیال ایک مجرد شے ہے۔ الفاظ کے قالب میں اُتر کر ہی وہ دوسروں تک پہنچ سکتا ہے فنونِ لطیفہ کا ایجاد اس پر شاہد ہے کہ انسان کبھی اپنے خیالات اور محسوسات و مدرکات کی تبلیغ پوری طرح نہیں کر سکا۔ رقص و سرود، موسیقی، نقاشی، مصوری اور شاعری یہ سب اظہار و ابلاغِ خیال کے وسائل ہیں۔ موسیقی میں آواز کے زیر و بم سے فضا کو مرتعش کر کے جذبات کی ترجمانی کی جاتی ہے۔ نقاشی میں بے جان شکلوں اور صورتوں سے یہی کام لیا جاتا ہے مصوری میں مُو قلم اور رنگ، جذبے کی تصویر بھرتے ہیں۔ شاعری ان سب کا لطیف مرکب ہے، یہ آج جتنی ارزاں ہو گئی ہے اُتنی ہی جگر کاوی، خونابہ فشانی، محنت اور ترصیع کا فن ہے، اس میں موسیقی، حرکت (رقص) مصوری اور نقاشی سب کا امتزاج ہوتا ہے۔ اچھا شعر وہی ہے جس میں یہ سب اوصاف موجود ہوں اور جذبہ پوری طرح الفاظ کے قالب میں ڈھل گیا ہو۔ بعض شعرا ایسے ہیں جن کا خیال نہ رقص میں پیش کیا جا سکتا ہے، نہ موسیقی سے ادا کیا جا سکتا ہے، نہ مصور کا مُو قلم اُس میں رنگ بھر سکتا ہے۔ مثلاً میر کا یہی شعر لیجئے:

پتا پتا، بوٹا بوٹا، حال ہمارا جانے ہے
جانے نہ جانے گُل ہی نہ جانے باغ تو سارا جانے ہے

یا دوسرا شعر ؎

عالم عالم عشق و جنوں ہے، دنیا دنیا تہمت ہے
دریا دریا روتا ہوں میں صحرا صحرا وحشت ہے

سوائے شاعری کے، فنونِ لطیفہ کی اور کون سی صنف اس خیال کی متحمل ہو سکتی تھی؟

جوشؔ ملیح آبادی نے ایک نظم میں لکھا ہے کہ شاعر کے ذہن میں افکار کی جو اصلی شکل اور لطیف نوعیت ہوتی ہے وہ شعر کی صورت میں ڈھلتے ڈھلتے اور الفاظ و عبارت کے قالب میں آتے آتے بالکل ہی مسخ ہو جاتی ہے۔ وجدانی لطافت و نزہت، لفظوں کے "کھردرے پیکر" میں سما ہی نہیں سکتی۔ گویا الفاظ کسی شاعرانہ احساس کے ادا کرنے سے قطعاً عاری و عاجز ہیں۔ جوشؔ نے اگر اظہارِ واقعہ میں تھوڑا سا شاعرانہ مبالغہ بھی کیا ہو تو بھی اس میں شک نہیں کہ ہزاروں لکھنے والوں میں کسی ایک ہی کو یہ منصب ملتا ہے کہ وہ اپنے احساس کو دوسروں تک پہنچا دے ورنہ اپنے افکار کو الفاظ کے قالب میں منتقل کر کے بھی یہ گلوگیر احساس باقی رہ جاتا ہے کہ:

زباں ز نطق فرو ماند و رازِ من باقیست
بضاعتِ سخن آخر شد و سخن باقیست

اب رہا الفاظ کے انتخاب کا معاملہ کہ یہ کسی ضابطے یا اصول کا پابند ہے کہ نہیں؛ حقیقت یہ ہے کہ اس کے لیے کوئی اصول، کوئی طریقہ، کوئی ضابطہ پیش نہیں کیا جا سکتا۔ ہاں یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ اگر لکھنے والے کا خیال "پختگی" کی منزل تک آ گیا ہے تو وہ جزواً ظاہر ہو کر بھی گہرا اثر چھوڑ سکتا ہے۔ لیکن اگر ذہن ناپختہ تھا یا خیال خود ہی مبہم و موہوم تھا، اُس کی لطافت میں کثافت کی ناپختگی باقی رہ گئی تھی تو وہ بار بار اور طرح طرح سے ظاہر کرتے پر بھی تاثیر کی گرمی سے محروم رہتا ہے۔ اس کی مثال میں دو شاعروں کے نام پیش کرتا ہوں۔ میرؔ کے افکار میں اتنا عمق نہیں لیکن اُسے ابلاغ و اظہار میں کمال حاصل ہے۔ وہ معمولی خیال کو بھی نہایت دل نشیں انداز میں مناسب الفاظ کی مدد سے بیان کر

سکتا ہے، جیسے ؎

صُبح تک شمع سر کو دُھنتی رہی
کیا پتنگے نے التماس کیا

نازکی اُس کے لب کی کیا کہیئے
پنکھڑی اِک گلاب کی سی ہے

عشق سے لوگ منع کرتے ہیں
جیسے کچھ اختیار ہے اپنا

ان شعروں کے ایک ایک لفظ پر غور کیجیئے۔ جتنا غور کریں گے اتنا ہی لطف بڑھتا جائے گا۔ اور شعر ذہن میں مصوّر ہونے لگے گا۔ اس کے برعکس غالبؔ کے فکر و احساس میں گہرائی ہے مگر اُنھیں اُس کے اظہار پر اتنی قدرت نہیں۔ چونکہ افکار پختہ اور محسوسات شدید ہوتے ہیں اس لیے کم ظاہر ہونے پر بھی دل کو متاثر کرتے ہیں، ابہام کے باوجود اثر رکھتے ہیں۔ حالانکہ الفاظ کو "تنگیِ معنی" کی شکایت رہتی ہے اور بیان میں اجمال کے پردے پڑے رہتے ہیں مثلاً : سراپا رہنِ عشق و ناگزیرِ اُلفتِ ہستی
عبادت برق کی کرتا ہوں اور افسوس حاصل کا

نفس موجِ محیطِ بےخودی ہے   تغافل ہائے ساقی کا گلا کیا؟

چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ جہاں وہ کوئی سطحی خیال پیش کرتے ہیں جس میں شدّت اور گہرائی نہیں ہوتی وہاں اُن کی شاعری میں "نری زبان" کا لطف پیدا نہیں ہوتا اور وہ "بہ غایت پست" نظر آتی ہے جیسے :

کیوں بوتے ہیں باغباں یہ تونبے   گر باغ گدائے مے نہیں ہے

کیوں ردِّ قدح کرے ہے زاہد
مے ہے یہ مگس کی قے نہیں ہے

اسدؔ ہم وہ جنوں جولاں گدائے بےسروپا ہیں
کہ ہے سر پنجۂ مژگانِ آہو پشت خار اپنا

یہاں میر اور غالبؔ کی شاعری کا موازنہ مقصود نہیں۔ اور اس کی تفصیل میں جانا، موضوع سے دُور جانا بھی ہوگا، لیکن دکھانا یہ تھا کہ الفاظ کا صحیح استعمال قوتِ اظہار و ابلاغ پر منحصر ہے۔ آسانی کے لیے میں نے صرف شعروں کی مثالیں پیش کیں، نثر سے بھی مثالیں دی جا سکتی ہیں۔

الفاظ بھی من جملہ اسرارِ کائنات ہیں" لفظ" دراصل کوئی شے نہیں۔ ایک مہمل آواز، بے معنی صوتی حرکت، اور بے جان و غیر مرئی سی شے ہے۔ ایک لفظ کا وہی مطلب ہے جو ہم نے ٹھہرا لیا ہے:

نام اُن کا آسماں ٹھہرا لیا تحریر میں!

یعنی وہی ہیوم (Hume) والا فلسفۂ اشیا ہے کہ سلسلۂ کائنات ہمارے خیال پر قائم ہے۔ ہمارا خیال کائنات سے نہیں،

ہستی کے مت فریب میں آجائیو اسدؔ
عالم تمام حلقۂ دامِ خیال ہے!

الفاظ خیال کے تابع ہیں اور خیال آزاد ہے وہ کسی قید میں نہیں سما سکتا۔ فنِ تحریر نے یہ سہولت مہیا کی تھی کہ ہم دُور بیٹھ کر بھی اپنی بات یا اپنا خیال دوسروں تک پہنچا سکیں۔ ابتدا میں یہ کام نقوش و تصاویر سے لیا گیا اور رفتہ رفتہ حروفِ تہجی وجود پذیر ہوئے۔ پھر اُن سے الفاظ بنتے چلے گئے۔ اس طرح گویا ہم نے اپنے خیالات کو اشاروں میں ظاہر کرنے اور دوسروں کو بتا دینے کا ایک وسیلہ ایجاد کر لیا۔ اس لیے الفاظ صرف خیال کے ترجمان یا اس کے ابلاغ کا ذریعہ ہیں، خود خیال نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ چند انسان ایک ہی خیال کو مختلف الفاظ میں ادا کر سکتے ہیں۔

یہ بھی ایک دلچسپ حقیقت ہے کہ الفاظ انسان کی شخصیت و سیرت، میلان و رجحان اور ذہن و مزاج کے بھی آئینہ دار ہوتے ہیں۔ کسی خیال کی گہرائی میں اُتر جائیے اور کہنے والے نے جن لفظوں میں اپنا مفہوم ادا کیا ہے ان کا تجزیہ و تحلیل جزئیات کی حد

تک کیجئے تو معلوم ہو جائے گا کہ اس کی افتادِ ذہنی کیا ہے ؟ اور وہ کس مزاج کا آدمی ہے ؛ اس تحلیل کے بعد ہی اندازہ ہو سکتا ہے کہ بوفاں نے جب کہا تھا کہ "اسلوب خود انسان ہے" تو اس نے کتنی بلیغ اور پہلو دار بات کہی تھی ۔

مثال میں غالبؔ کے خطوط پڑھیئے ۔ کیا ان سے غالبؔ کی سیرت کے خط و خال اُجاگر نہیں ہوتے ؟ کیا اُس کے اسلوب میں اُس کی شوخی، شگفتگی، انسان دوستی، جودتِ طبع اور احساسِ لطیف جھنکتے اور چھلکتے نظر نہیں آتے ؟

جب ہم کسی خیال کو دُوسروں تک منتقل کرنا چاہتے ہیں اور زور ہمیں خیال پر دینا ہوتا ہے تو نئے نئے اسالیب تراشتے ہیں ۔ کہیں ایہام، کہیں تشریح، کبھی اطناب، کہیں ایجاز، کہیں تشبیہہ و استعارہ ۔ اور مراد صرف یہ ہوتی ہے کہ جو کچھ ہم کہنا چاہتے ہیں وہ سُننے والے یا پڑھنے والے تک پہنچ جائے ۔ کبھی "خیال" ثانوی حیثیت میں ہوتا ہے اور صرف "لفظی پینترے" (Play of words) مقصود ہوتے ہیں تو نئی نئی صنعتیں ایجاد کرتے ہیں ۔ پُر تکلف عبارتیں اسی لیے وجود میں آئیں کہ لکھنے والا خیال سے زیادہ الفاظ کی اہمیت سمجھتا تھا ۔

قرآن کریم نے اپنے احکام کی تبلیغ کے لیے طرح طرح کے پیرائے اختیار کیئے ہیں، کہیں تشبیہہ، کہیں حکایات کہیں تفصیل و تشریح، کبھی تکرار و تاکید، کبھی ایجاز و اختصار ان سب کا مقصد یہی ہے کہ اصل مدعا واضح ہو جائے، چنانچہ ایک جگہ ارشاد ہے :-

اِنَّ اللّٰہ لَا یَسْتَحْیٖٓ اَنْ یَّضْرِبَ مَثَلًا مَّا بَعُوْضَۃً فَمَا فَوْقَھَا (۳ : ۱) (یعنی اللہ اس سے نہیں شرماتا کہ کسی مچھر کی مثال دے یا اس سے بھی بڑھ کر کسی شے کو تمثیل میں پیش کرے) پ ۱ ۔ ع ۳ ۔

غرض محاسنِ کلام میں الفاظ کے انتخاب کا معاملہ بنیادی اہمیت رکھتا ہے اسے "خشتِ اول" سمجھنا چاہیئے ۔

فصاحت و بلاغت، سلاست و شگفتگی، تاثیر و دلکشی، یہ سب اچھے الفاظ سے پیدا کی جا سکتی ہیں " انتخاب الفاظ " کے بعد دوسرے درجے پر " لب و لہجہ " کی اہمیت ہے ۔

میں نے اس مضمون کے آغاز میں اُسلوب کے لغوی معنوں سے بحث کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اس میں مرصع سازی، محنت اور صناعی کا مفہوم بنیادی طور پر شامل رہا ہے آتش نے تو صرف شاعری کے لیے کہا ہے کہ :۔

بندش الفاظ جڑنے سے نگوں کے کم نہیں
شاعری بھی کام ہے آتش مرصع ساز کا

لیکن یہ مرصع سازی، اور شیشہ کاری نثر کے بہترین اسلوب میں بھی اسی حد تک ضروری ہے۔ البتہ "صنعت" اور "تصنع" کا فرق ہمیں ضرور ملحوظ رکھنا چاہیئے۔ اُردو نثر میں مرصع سازی اور صناعی کا بہت مختصر سا دور گذرا ہے۔ اٹھارھویں صدی تک تو ہماری زبان" ان گھڑ" تھی، اس وقت اچھا اُسلوب پیدا ہونے کے امکانات بھی نہیں تھے۔ جیسے ملا وجہی، شاہ عبدالقادر دہلوی اور میر عطا حسین خاں تحسین کی زبان ہے۔ اس کے بعد فورٹ ولیم کالج کا دور آتا ہے۔ اسی زمانے میں اُردو نثر کے ہیولے نے ایک قالب اختیار کیا۔ میر امن دہلوی حیدر بخش حیدری، شیر علی افسوس، بہادر علی حسینی اور کاظم علی جوان کی نثر دورِ متوسط کی پیداوار ہے اور پہلی بار یہ ظاہر کرتی ہے کہ اُردو میں اچھے اسالیب کے لیے بہت گنجائش ہے۔ فورٹ ولیم کالج کی تصانیف اصلاً انشا پردازی کا اظہار کرنے کے لیے نہیں لکھی گئی تھیں بلکہ "صاحبانِ یورپ کو ہندوستانی زبان کی تعلیم دینے کے لیے تھیں۔ اس لیے اس میں مشکل پسندی نہیں ہے۔ اسی دور میں بلکہ اس کے بعد بھی رجب علی بیگ سرور، غلام امام شہید اور خواجہ غلام غوث بے خبر نے جو کتابیں لکھی ہیں ان میں دراصل قدرتِ کلام اور قوتِ انشا کا مظاہرہ کیا ہے۔ فورٹ ولیم کالج نے پہلی بار نثر کی افادیت سے ہمیں روشناس کرایا اور اسی کا نتیجہ تھا کہ نثر اُردو عام طور سے تصنیف و تالیف کی زبان اور رابطۂ عام کا وسیلہ بنی۔

اس میں افادیت کے ساتھ ساتھ سادگی اور سلاست بھی پیدا ہوتی گئی سرسید نے اسی لیے آثار الصنادید کے پہلے ایڈیشن (۱۸۴۷ء) میں باب چہارم امام بخش صہبائی سے لکھوایا تھا کہ وہ خود انشا کے رائج الوقت تقاضوں سے عہدہ برآ ہونا مشکل

سمجھتے تھے. مگر بعد میں انھوں نے اس کی زبان کو خود ہی آسان کیا اور آخر کار سر سید کے اثر سے دوسروں نے بھی نثر میں زیادہ سائنٹفک اصولوں کی پابندی کی.

فارسی میں مرصع نگاری کرنے سے غالبؔ کا بھی جی اُلجھنے لگا تو انھوں نے اُردو میں خطوط نویسی شروع کی اور اپنی سادہ نثر کے اعجاز سے خود بھی متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکے۔ دَورِ حاضر میں انگریزی ادبیات کے ناقدوں نے اسٹائل کے تصور اور عناصرِ ترکیبی پر جو کچھ لکھا ہے وہ قدیم طرزِ فکر اور تصورات سے بالکل مختلف ہے. انھوں نے اظہار و ابلاغ کے طریقوں ہی سے بحث نہیں کی- ادیب کی شخصیت اور زبان و اسلوب کے باہمی رشتے کو بھی ملحوظ رکھا ہے. جہاں اُنھوں نے اسلوب میں الفاظ کے صوتی آہنگ، نغمگی اور تاثر پر زور دیا ہے یا نثر کو نظم کے معیاروں سے پرکھنے کی کوشش کی ہے، وہیں رموزِ اوقاف تک کا تجزیہ کیا ہے اور اکثر مشہور لکھنے والوں کی ایسی عبارتیں مثال میں پیش کردی ہیں جن میں رموز اوقاف کا بے جا یا غلط استعمال ہوا ہے- ان نقادوں میں مڈلٹن مرے کی کتاب (The Problem of Style) تو بہت ہی مشہور ہے جو پہلی بار ۱۹۲۲ء میں چھپی تھی. حال ہی میں (F. L. Lucas) کی قابلِ قدر کتاب (Style) بھی پڑھنے سے تعلق رکھتی ہے یہ اسلوب کے مسائل ہی سے متعلق نہیں خود بھی شگفتہ اسلوب کا ایک اچھا نمونہ ہے۔ اس کے مصنف نے اسلوب کے تمام عناصر کا تجزیہ و تحلیل کرنے کے بعد بتایا ہے کہ سلاست (Clarity) بلاغت (Brevity) متانت (Urbanity) اور سادگی (Simplicity) اچھے اسلوب کی بنیادی خصوصیات ہیں۔ اس کے ساتھ ہی لوکس نے اسلوب میں لب و لہجہ کی اہمیت کو واضح کیا ہے شخصیت یا انانیت کا اظہار در اصل لب و لہجے ہی میں ہوتا ہے۔ لکھنے والے کی انانیت جتنی بیدار ہوگی اس کے لب و لہجہ میں اتنی ہی تمکنت پیدا ہو جائے گی. ابوالکلام اپنی تحریروں میں ہمیشہ کسی منبر یا اُونچی مسند سے خطاب کرتے ہوئے محسوس ہوں گے اور غالبؔ کی تحریروں میں یاروں کا بے تکلف جلسہ ملے گا. جیسے پرانی وضع کے کسی رئیس کا دیوان خانہ ہے جہاں دوست احباب گپ شپ کر رہے ہیں. اسلوب میں لب و لہجہ کبھی اس حد تک دخیل ہوتا ہے کہ ذرا گہری نظر سے مطالعہ کریں

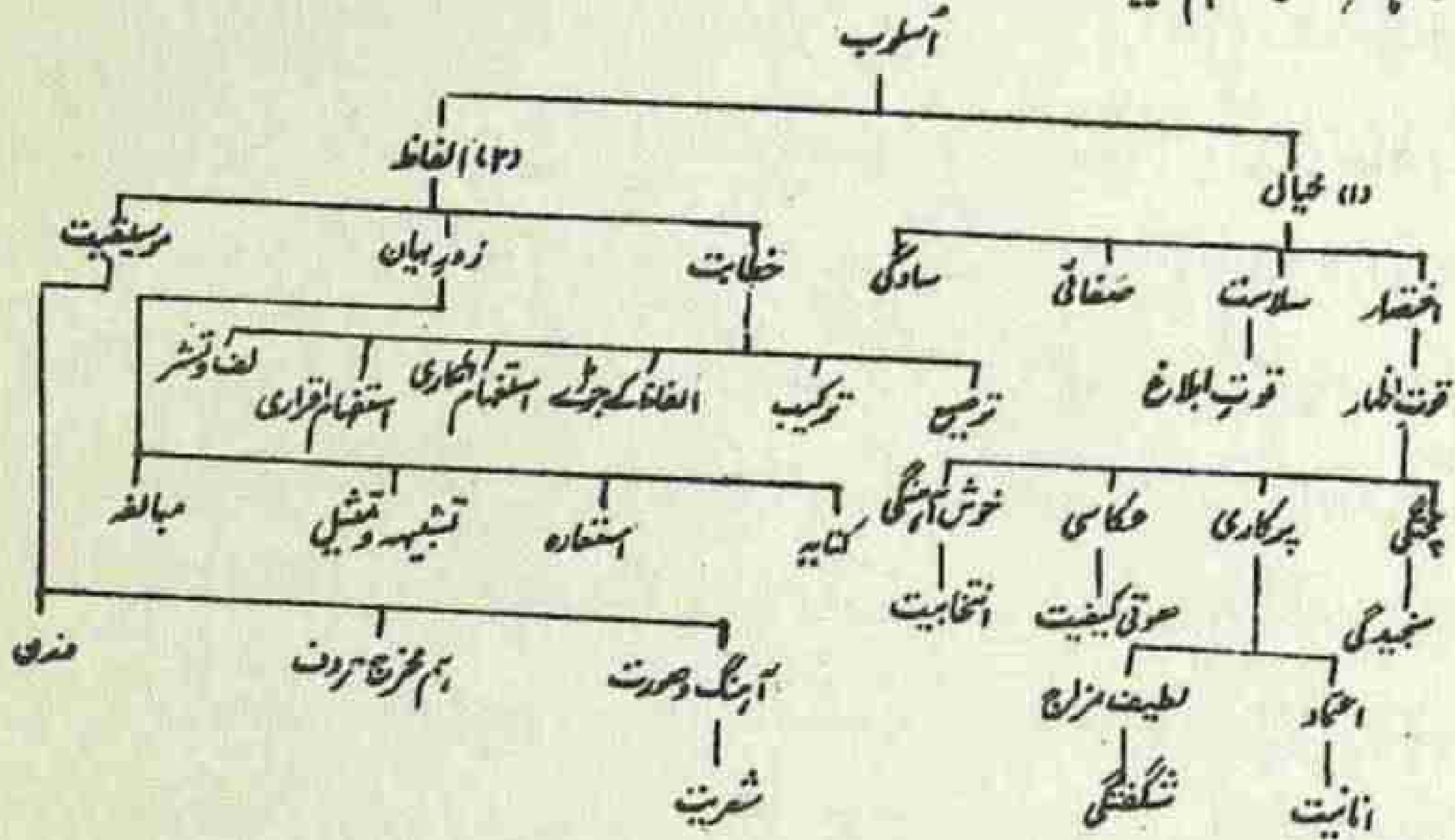
تو الفاظ کی مدد سے لکھنے والے کا پورا مرقع تیار کیا جا سکتا ہے۔

اگرچہ اچھے اسلوب کی تعمیر و تشکیل میں محنت و صناعت اور انتخاب الفاظ کے علاوہ شخصیت اور عصری میلانات کا بھی اثر ہوتا ہے اور ان میں سے کسی کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ لیکن عہدِ جدید کے نظریات، اساتذۂ قدیم سے بنیادی طور پر مختلف واقع ہوئے ہیں، یہ دو زمانوں کا فرق ہے کہ آج کے نقاد خیال کو الفاظ پر ترجیح دیتے ہیں، اب کوئی علم عروض، علم قافیہ، صنائع اور بدائع کی کتابیں پڑھنا ضروری نہیں سمجھتا اور نہ اب ویسی عبارت لکھنے کی خواہش یا کوشش کرتا ہے جیسی پچھلی صدی تک ہمارے انشا پرداز لکھتے تھے۔ دورِ حاضر میں اسلوب کو پرکھنے کے معیار بھی بدل گئے ہیں۔ اب اُسی اسٹائل کو سائنٹفک سمجھتے ہیں جو آسان، سبک، سادہ اور مختصر ہو۔ "یہ مبتدا کی خبر" تلاش کرنے کا زمانہ نہیں ہے۔ ریڈیو اور سینما کے ایجاد اور پبلک جلسوں کی کثرت نے زبان و ادب کے اسالیب کو صرف نظروں کے لیے نہیں۔ کانوں کے لیئے بھی ضروری کر دیا ہے۔ آج کسی شخص کے پاس اتنا وقت نہیں کہ لزوم مالایلزم، تجنیسِ ناقص اور مرکب، یا صنعتِ تضاد اور حسنِ تعلیل پر غور کر سکے۔ عصری تقاضوں کے ساتھ وہ سب چیزیں ختم ہو رہی ہیں جو ہم سے غیر ضروری محنت کا مطالبہ کرتی تھیں۔ یہی وجہ ہے کہ آج کا انسان انشائے مادھو رام اور رقعاتِ عنایت علی پڑھنے کے بجائے شورٹ ہینڈ سیکھنا زیادہ مفید سمجھتا ہے۔

پہلے ہمارے ادبی افکار پر خواص کا قبضہ تھا۔ افسانوں اور داستانوں کے موضوع بھی طبقۂ امرا یا بادشاہوں سے متعلق ہوتے تھے۔ حکایتوں میں بھی کسی فرضی ملک کے بادشاہ اور اس کی حکومت کے طمطراق کا ذکر ہوتا تھا اب ہماری فکر خالص زمینی اور زمانی ہے۔ اسے ہمارے ہی گردوپیش سے واسطہ پڑتا ہے لیکن جب تک اس میں تعلیم یافتہ لوگوں کا تناسب نہیں بڑھتا ادبی مسائل متوسط طبقے ہی سے متعلق رہیں گے۔ ہماری زندگی ابھی اور زیادہ مشینی ہو گی۔ انیسویں صدی کے اسالیب کا اثر ابھی اردو نثر پر باقی ہے۔ یہ سائنس اور صنعت کے میدان میں ہماری ترقی کے ساتھ ساتھ بدلے گا۔ اس میں شاید پہلی سی شوکت جزالت اور حسن باقی نہ رہے۔ لیکن بے شبہ وہ سائنٹفک اور

مقصدی اسلوب ہوگا۔

اس طرح موجودہ زمانے کا ذہن، نثری اسالیب کے معاملے میں دو مختلف راستے اختیار کر رہا ہے جسے ہم ذیل کے نقشے سے واضح کرسکتے ہیں۔

- اُسلوب
  - (۱) خیال
    - اختصار
      - قوتِ اظہار
    - سلاست
      - قوتِ ابلاغ
    - صفائی
    - سادگی
    - پختگی
      - سنجیدگی
    - پرکاری
      - اعتماد
        - انانیت
      - لطیف مزاح
        - شگفتگی
    - عکاسی
      - صوتی کیفیت
    - خوش آہنگی
      - انتخابیت
  - (۲) الفاظ
    - خطابت
      - ترجیع
      - ترکیب
      - الفاظ کے جوڑے
      - استفہام انکاری
      - استفہام اقراری
      - لف و نشر
    - زورِ بیان
      - کنایہ
      - استعارہ
      - تشبیہ و تمثیل
      - مبالغہ
    - موسیقیت
      - آہنگ و صورت
        - شعریت
      - ہم مخرج حروف
      - مندی

اس نقشے میں یہ دکھایا گیا ہے کہ اُسلوب کی بنیاد دو چیزوں پر ہے خیال اور الفاظ۔ اس میں خیال کی اہمیت کو ترجیح حاصل ہے۔ اگر ہمارے ذہن میں خیال کسی ابہام اور شک کے بغیر موجود ہے تو اس کا بہترین پیرایۂ اظہار اختصار ہے۔ جیسے عربی کے ایک مقولے میں "اَحسنُ الکلامِ مَاقَلَّ وَ دَلَّ" کہا گیا ہے۔ یعنی بہترین کلام وہ ہے جس میں اختصار اور منطقیت ہو۔ منطقی اندازِ بیان کا خاصہ ہے کہ اس میں ایجاز و اختصار ہوگا۔ دو اور دو چار کہنے کے بعد کسی تمہید یا تشریح کی ضرورت باقی نہیں رہتی۔ اختصار پر یہاں تک زور دیا گیا ہے کہ جو بات چار لفظوں میں کہی جاسکتی ہے۔ اس کے لیے پانچواں لفظ ضائع نہ کیا جائے۔ یہی بات کسی شخص نے ذرا لطیف انداز میں یوں کہی تھی کہ لکھنے والا اس طرح لکھے :

"جیسے اپنے خرچ سے کسی کو ٹیلی گرام دے رہا ہے"؛

اختصار کا دوسرا پہلو قوتِ اظہار ہے۔ یہ اکتسابی نہیں ہوتی مگر اس سے مراد یہ ہے کہ اختصار میں بھی اعتدال ملحوظ رہے۔ جو کچھ کہنا مقصود ہے وہ پوری طرح معرضِ اظہار میں آ جائے۔ اور اس میں خیال کی پختگی کے ساتھ الفاظ کی پختگی بھی ضروری ہے اگر یہ نہیں ہے تو

اسلوب پیدا نہیں ہوگا۔ اپنا مفہوم تو سب ہی ادا کر دیتے ہیں۔ لیکن عام لکھنے والوں کا اسلوب اس لیے نہیں ہوتا کہ ان کا خیال بھی ناپختہ ہوتا ہے اور قوتِ اظہار بھی خام ہوتی ہے۔ یہ پختگی اسلوب میں سنجیدگی یا (Urbanity) پیدا کرتی ہے۔ اسے طنز و مزاح، شگفتگی یا شوخی کی ضد نہ سمجھا جائے۔ اچھے اسلوب کے لیے (wit) بھی اتنا ہی مفید ہے جتنا "بنفشی شعاعیں" صحت کے لیے ہوسکتی ہیں اس پختگی میں پُرکاری ہونی چاہیئے۔ یعنی موضوع کا پورا احاطہ، خیال کا ہر پہلو اور اظہار میں اعتماد بھی ضروری ہے۔ یہ اعتماد صرف الفاظ ہی پر نہیں اپنی شخصیت پر بھی ہو تو اسلوب میں "بہارِ ایجادی" دکھاتا ہے۔ اسی سے انانیت (Ego) کی سرحد ملتی ہے۔ لیکن ہر لکھنے والے کی انانیت بیدار نہیں ہوتی۔ ایک عام انشا پرداز کی پُرکاری اور اعتماد کا وہ پہلو جو انانیت سے مماثل ہے لطیف مزاح (wit) اور شگفتگی ہے۔ شگفتگی کا بھی یہ معاملہ ہے کہ وہ صرف خیال ہی میں نہیں ہوتی انداز بیان میں بھی ہوتی ہے۔ شخصیت میں بھی ہوتی ہے، لوکس (Lucas) کا قول ہے کہ حیاتیات کے کسی نہایت خشک مسئلے پر کوئی کتاب جیسے "کیڑوں کی عادتیں" یا تاریخ کا کوئی بے حد غیر متعلق اور غیر دلچسپ پہلو مثلاً " ایڈورڈ اوّل کے عہد میں انڈوں کی قیمت" بھی اتنے دلچسپ اور شگفتہ پیرائے میں لکھے جاسکتے ہیں اور ان کی دلیلیں ایسے واضح اور دل نشیں انداز میں دی جاسکتی ہیں کہ پڑھنے والے کو نہ صرف ذہنی مسرت حاصل ہو بلکہ وہ تعریف کرنے پر مجبور ہو جائے۔ یعنی اچھے اسلوب کے لیے یہ شرط نہیں کہ تحریر کا موضوع ہی ہلکا پھلکا، شگفتہ اور عام پسند ہو۔ نہایت خشک اور ناپسندیدہ باتیں بھی اچھے اسلوب میں کہی جاسکتی ہیں۔

جہاں شگفتگی اور طنز و مزاح یا شوخی کا ذکر آیا ہے۔ وہاں ایک بہت خفیف اور غیر محسوس حدِّ فاصل بھی ہے جو ان محاسن کو ابتذال اور پھکڑ سے علیحدہ کرتی ہے۔ اس کا تعلق لکھنے والے کے اختیار تمیزی سے ہے اگر اس کے ذہن میں ابتذال اور خرافات کی کوئی قطعاً "ذاتی" سی تعریف و تاویل نہیں ہے تو وہ اپنی تحریر کو یقیناً ان ذمائم سے محفوظ رکھ سکتا ہے۔

اگر اسلوب کے یہ تقاضے پُورے ہو رہے ہیں تو اگلا قدم خیال کی عکاسی کی طرف بڑھتا ہے۔ اس سے مراد یہ ہے کہ لکھنے والا اپنے قاری کو اسی ماحول میں پہنچا دے یا اس ماحول کو قاری کے ذہن میں منتقل کر دے۔ ماحول سے مراد وہ سب کیفیات ہیں جو موضوع سے متعلق ہوں، خواہ وہ موضوع سے داخلی ربط رکھتی ہوں یا خارجی۔ ایسی عکاسی کی مثالیں حسن نظامی کے اسلوب میں اکثر مل جاتی ہیں۔ یہاں سے پھر دو قسمیں ہو جائیں گی۔ اگر پُرکاری میں انانیت کا پہلو ہے تو یہ عکاسی صوتی کیفیات سے زیادہ بہتر طریقے پر ہو سکتی ہے جس میں اہم حصہ الفاظ کے دروبست کا ہوگا۔ ابوالکلام کی بعض تحریریں خصوصاً "غبارِ خاطر" اس کی مثال ہے۔ اور اگر انانیت کے بدلے پُرکاری کا دوسرا پہلو شگفتگی اور wit ہے تو یہ عکاسی لب و لہجہ اور الفاظ کے انتخاب سے پیدا ہو گی۔

خیال کی بنیادی اہمیت کے ساتھ اسلوب کا دوسرا رُخ سلاست ہے۔ اس کا تعلق قوتِ ابلاغ سے ہے اس میں صفائی اور سادگی سے سارا حسن اور اثر پیدا ہوتا ہے۔ صفائی سے مراد یہ ہے کہ بے تکان اظہار ہو، خیال میں یا الفاظ میں کہیں ژولیدگی نہ ہو۔ اور سادگی سے مدعا یہ ہے کہ تحریر میں کسی ارادے کا دخل معلوم نہ ہو جس کے لیے لوکس (Lucas) نے کہا ہے کہ "میں کبھی اپنے اسلوبِ نگارش کے لیے نہایت معمولی درجے کی زحمت بھی گوارا نہیں کرتا، نہ کبھی میں نے اس کے بارے میں سوچا ہے۔ میں یہ بھی نہیں جانتا اور نہ جاننا چاہتا ہوں کہ میرا کوئی منفرد اسلوب بھی ہے۔ کیونکہ میں صرف نہایت سادہ آسان اور سیدھی بات کہنے میں یقین رکھتا ہوں[۱]۔"

اب اسلوب کا دوسرا پہلو سامنے آتا ہے۔ جس میں الفاظ کی اہمیت ہے۔ عموماً ایسی تحریریں جو محض تفریح یا تفنن کے لیے لکھی جاتی ہیں یا جن کا کوئی ایسا مقصود و مدعا نہیں ہوتا جس کے مقصد یا افادیت کا تعلق مطالب (contents) سے ہو۔ یا جہاں صرف قاری یا سامع کو اپنی گرفت میں لینا مقصود ہوتا ہے جیسے ابوالکلام کی ابتدائی

۱؎ Lucas : Style : Page 48.

تحریریں خصوصاً "تذکرہ" کا آخری باب جس میں انھوں نے اپنے زمانہ "اُفتند وانی" کا ذکر کیا ہے۔ مگر سب کچھ کہہ کر بھی کوئی بات قبول نہیں کی ہے۔ قاضی عبدالودود صاحب نے ایک نجی گفتگو میں اس کے بارے میں کہا تھا:

"That is a Commitment which is no Commitment"

اس میں الفاظ کی اتنی بھرمار ہے کہ مدعا روپوش ہوگیا ہے۔ وہ عموماً خطیبانہ زورِ بیان سے کام لیتے ہیں، بھاری بھرکم الفاظ سے اپنی عبارت کو مرصع کرتے ہیں جیسے "تذکرہ" کے ابتدائی ابواب میں کہیں کہیں اچانک یہ احساس ہوجاتا ہے کہ ہم اُردو کی کوئی کتاب پڑھ رہے ہیں۔ وہ ایک ہی بات کو اتنی بار دہراتے ہیں کہ پڑھنے والا تسلیم ہی کرنے میں عافیت محسوس کرتا ہے مثلاً:

"وہ ذلت کا زخم نہ تھا بلکہ نامرادی کا زخم لگانے والا ہاتھ تھا، وہ مظلومی کی تڑپ نہ تھی بلکہ ظلم کو تڑپانے والی شمشیر تھی، وہ مسکینی کی بے قراری نہ تھی بلکہ دُنیا کو بے قرار کرنے والوں نے اس سے بے قراری پائی۔ وہ درد وکرب کی کروٹ نہ تھی بلکہ درد وکرب میں مبتلا کرنے والوں کو اُس سے بے چینی کا بستر ملا۔ وہ جو کچھ لایا اس میں غم گیتی کی چیخ نہ تھی، ناتوانی کی بے بسی نہ تھی اور حسرت و مایوسی کا آنسو نہ تھا بلکہ یکسر شادمانی کا غلغلہ تھا، حسنِ مراد کی بشارت تھی، کامیابی وعیش فرمائی کی بہار تھی، طاقت اور فرماں روائی کا اقبال تھا، اُمید اور یقین کا خندۂ عیش تھا، زندگی اور فیروزمندی کا پیکر و تمثال تھا، فتحمندی کی ہمیشگی تھی اور نصرت وکامرانی کی دائمی"[1]

اتنی طویل عبارت میں جو تقریباً (۱۲۵) لفظوں پر مشتمل ہے ایک ہی بات بار بار کہی گئی ہے۔ اس کے ساتھ ہی تقابلی مطالعے کے لیے دیکھئے مولوی عبدالحق صاحب کی یہ عبارت سلیس اور دل نشیں نثر کا ایسا نمونہ ہے جو اسلوب کے جدید تقاضوں سے

---

[1] ہفتہ وار پیغام (کلکتہ) جلد ۱ شمارہ ۸ (۱۹۲۱ء)

بہت زیادہ قریب ہے۔

"وہ حساب کے کھرے، بات کے کھرے اور دل کے کھرے تھے وہ مہر و وفا کے پُتلے اور زندہ دلی کی تصویر تھے۔ ایسے نیک نفس، ہمدرد، مرنج و مرنجاں اور وضع دار لوگ کہاں ہوتے ہیں۔ اُن کے بڑھاپے پر جوانوں کو رشک آتا تھا اور اُن کی مستعدی کو دیکھ کر دل میں امنگ پیدا ہوتی تھی۔ اُن کی زندگی بے لوث تھی اور اُن کی زندگی کا ہر لمحہ کسی نہ کسی کام میں صرف ہوتا تھا۔ مجھے وہ اکثر یاد آتے ہیں اور یہی حال اُن کے دوسرے جاننے والوں اور دوستوں کا ہے۔ اور یہ ثبوت ہے اس بات کا کہ وہ کیسا اچھا آدمی تھا۔ قومیں ایسے ہی لوگوں سے بنتی ہیں۔ کاش ہم میں بہت سے نور خاں ہوتے۔"[۱]

اِن دونوں عبارتوں میں جو اُوپر نقل کی گئیں "اسٹائل" موجود ہے مگر فرق یہی ہے کہ پہلی عبارت میں الفاظ زیادہ ہیں اور مضمون کم ہے اور دوسری میں مفہوم زیادہ اور الفاظ کم ہیں۔ پہلی عبارت خوبصورت ہے مگر دوسری سائنٹفک ہے۔ عبدالحق کی نثر میں یہی خوبی ہے کہ وہ سائنٹفک ہوتی ہے۔ وہ کبھی دور از کار "پاور ہوا" اور مغلق بات نہیں کرتے نہ "حشو و زوائد" سے "پچی کاری" کا نمونہ پیش کرتے ہیں۔ حشو و زوائد کے استعمال کا معاملہ بہت نازک ہے۔ اُردو میں صرف محمد حسین آزاد کو اس کا گُر یاد تھا۔ حافظ محمود شیرانی نے محمد حسین آزاد کے طرزِ نگارش کی تعریف کرتے ہوئے لکھا تھا:

"توصیفی اور تشبیہی ترکیبوں سے جو حشو کے طور پر جملوں میں اضافہ کر دی جاتی ہیں ادنیٰ سا فقرہ حسن و لطافت کی تصویر بن جاتا ہے۔ اس کتاب (آبِ حیات) کے دیباچے کا ابتدائی فقرہ ہے:" آزاد مہندی نہاد کے بزرگ فارسی کو اپنی تیغ زباں کا جوہر جانتے تھے" اس فقرے کے

---

[۱] عبدالحق: چند ہم عصر/ ۱۱۵

تجزیے سے معلوم ہوتا ہے کہ ہندی نہاد ترکیب صفتی ہے۔ زبان کو تیغ کے ساتھ تشبیہہ دے کر اس کا لازمہ جوہر لایا گیا۔ ان زوائد کو نکال دینے سے اصل جملہ یہ رہ جاتا ہے:

آزاد کے بزرگ فارسی کو اپنی زبان جانتے تھے۔

اس حالت میں یہ جملہ بالکل روکھا پھیکا معلوم ہوتا ہے۔ مگر صرف چند زوائد کے لانے سے جنھیں نفسِ مضمون سے کوئی تعلق نہیں، سارا جملہ چمک اُٹھتا ہے۔[1]

ایسی تحریروں میں جملہ چاہے "چمک اُٹھے" اور یہ اُسلوب لاکھ محاسن رکھتا ہو، مگر اس میں ایک بڑی شہ زور کمزوری ہے جیسے (Oliver Wendell Holmes) کے الفاظ میں "دلیل سوز" کہنا چاہیئے۔ اس نے صحیح کہا ہے کہ: (Eloquence may set fire to reason) اسی لیے یہ اندازِ نگارش تحقیقی اور تاریخی کتابوں کے لیے موزوں نہیں ہے اور قدم قدم پر گمراہ کرتا ہے۔

محمد حسین آزاد کی کتاب "دربارِ اکبری" اسلوبِ نگارش کا بہترین نمونہ ہے اور ایک دلچسپ کتاب ہے مگر تاریخ کے معیار سے ساقط ہے۔ شبلی کی رنگینیٔ بیان سے کون منکر ہو سکتا ہے مگر یہی محمود شیرانی جو محمد حسین آزاد کو "اپنے انداز کے آپ ہی موحد اور آپ ہی خاتم" بتاتے ہیں شبلی کی شعر العجم اور آزاد کی آبِ حیات میں سینکڑوں تاریخی غلطیاں تلاش کر لیتے ہیں اور ان میں بیشتر غلطیاں وہ ہیں جو زورِ بیان اور انشا پردازی نے کرائی ہیں۔

اُسلوب کے عناصر کا جو نقشہ ہم نے پہلے پیش کیا اس میں خطابت سے تعلق رکھنے والے پہلوؤں میں ترصیع و ترکیب کے ساتھ الفاظ کے جوڑے، لف و نشر اور استفہام اقراری اور استفہام انکاری بھی ہیں۔ یہ صرف چند باتیں ہیں۔ صنائع و بدائع کی قدیم کتابوں

---

[1] اورینٹل کالج میگزین (لاہور) جلد ۱۷، شمارہ ۴: اگست ۱۹۴۱ء (صفحات ۴۹-۵۰)

میں جو تفصیل پیش کی گئی ہے ان میں سے بہت سی باتیں اسی ذیل میں آسکتی ہیں، کیوں کہ یہاں مقصود زورِ بیان اور بازیِ الفاظ ہے، خیال کو ثانوی درجہ حاصل ہے۔ زورِ بیان کے ساتھ مبالغہ بھی لازمی ہے۔

اگر اسلوب کا رُخ خطابت سے ہٹا ہوا ہے تو اس میں موسیقیت ہوگی یعنی نثر میں الفاظ کے سہارے ایک ایسا مترنم بہاؤ ہو گا جو قاری کو مفہوم کے فکر سے فارغ رکھے گا۔ اس سے نثر میں ایک خاص قسم کا وزن (جو اپنی خاص حدود کے ساتھ شعر میں ہوتا ہے) پیدا ہو جائے گا۔ کہیں ہم مخرج حروف کی وجہ سے، کبھی الفاظ کے آہنگ (Harmony) سے۔ اور بالآخر اس کی سرحد شاعری سے جا ملتی ہے۔ یہاں سے دورِ حاضرہ کے ناقدوں میں اختلاف پیدا ہو جاتا ہے۔ ایک گروہ اس کا بھی قائل ہے کہ نثر میں بھی شاعری ہو سکتی ہے اُردو میں میر ناصر علی، مہدی افادی اور سجاد انصاری کی بعض تحریریں اس خوش آہنگ اسلوب کی بہترین مثال ہیں جن کا شاعری سے بہت قریبی رشتہ ہے۔

اسلوب کے عناصر ترکیبی پر بحث کا حق تو ادا نہیں ہُوا۔ لیکن ہم نے کوشش کی ہے کہ اس کے تقریباً تمام اہم پہلوؤں پر گفتگو کر لی جائے۔ اگرچہ بعض باتیں زیادہ تر وضاحت چاہتی تھیں۔

اُردو میں میر امن دہلوی سے رشید احمد صدیقی تک نثری اسالیب کا ارتقاء بڑے مربوط انداز میں ہوا ہے اور ڈیڑھ سو برس کی اس مختصر سی مدت میں اسالیب کے جتنے امکانات روشن ہوتے ہیں، جتنے تجربے کئے گئے ہیں اور جتنی سُرعت سے ہمارے اسالیب نثر نے یہ سفر طے کیا ہے وہ باعثِ فخر و مسرت ہے۔ ابھی یہ سفر تمام نہیں ہُوا ہے اس دَور کے تیزی سے بدلتے ہوئے ذہن سے ہمارے اسالیب بھی متاثر ہو رہے ہیں جو مستقبل میں اور زیادہ سائنٹفک اور بلیغ ہوں گے۔

گماں مبر کہ بپایاں رسید کارِ مغاں
ہزار بادۂ ناخوردہ در رگِ تاک است

آل احمد سرورؔ

نثر کا اسٹائل

ادب میں جو اصطلاحیں استعمال ہوتی ہیں وہ سائنس کی اصطلاحوں کی طرح قطعی نہیں ہیں: ادبی اصطلاحیں در اصل اشارے ہیں. یہ سمت یا میدان کی طرف رہنمائی کرتی ہیں. اس لیے ادب میں کسی چیز کی مکمل تعریف نہیں ہو سکتی. ہاں ایسی تعریف ہو سکتی ہے جو بڑی حد تک صحیح ہو یا بیشتر حالتوں پر جس کا اطلاق ہوتا ہو. اسٹائل یا اسلوب کی جامع و مانع تعریف اسی وجہ سے خاصی مشکل ہے، لیکن یہ کوشش پھر بھی ضروری ہے تاکہ اب تک جو تعریفیں کی گئی ہیں اُن کی خوبی یا خامی ہی واضح ہو جائے۔

کچھ عرصے پہلے تک اسٹائل یا اسلوب کو ایک زیور سمجھا جاتا تھا، مگر زیورات کی کثرت دولت کی پہچان ہو تو ہو، ذوق کا پیمانہ ہرگز نہیں. پھر آرائش و زیبائش کے اس تصور کے مطابق اسٹائل ایک خارجی اور سطحی خصوصیت بن جاتا ہے، جو وہ یقیناً نہیں ہے. اس لیے ہم تمام صنعتوں کے شعوری استعمال کو، خواہ وہ کیسی ہی دلپذیر کیوں نہ ہوں، اسٹائل کی بحث میں نظر انداز کر سکتے ہیں. ہمیں اس سلسلے میں لازمی طور پر اور گہرائی میں جانا پڑے گا اور زبان کے استعمال کے بڑے بڑے پہلوؤں کا جائزہ لینا پڑے گا۔

زبان کی تین قسمیں کی گئی ہیں: پہلی بول چال کی زبان، جس کا سیدھا سادہ کاروباری یا افادی مقصد ہے' دوسری سائنس یا علوم کی زبان کا مقصد معلومات کا بہم پہنچانا ہے اور تیسری ادبی زبان، جس کا مقصد لطف و مسرت کے ذریعے سے متاثر

کرتا ہے، پہلی دو قسموں میں اسٹائل کا سوال زیادہ اہم نہیں، کیوں کہ یہاں اسٹائل صرف بیان کے طریقے کا نام ہے۔ ادبی زبان میں بھی اسٹائل پیرائے یا بیان کے معنی میں عام ہے مثلاً : میر کا اسٹائل غالب کے اسٹائل سے مختلف ہے یا میر امن کا اسٹائل رجب علی بیگ سرور کے اسٹائل سے بہتر ہے۔ مگر ادبی زبان میں پیرائے یا اظہار کا ادبی ہونا ضروری ہے۔ دوسرے الفاظ میں' بیان کافی نہیں ہے حسنِ بیان ضروری ہے حسنِ بیان سے احتمال ہو سکتا ہے کہ شاید یہ مضمون یا خیال یا مواد سے علیحدہ کوئی چیز ہے، حالانکہ ایسا نہیں ہے۔ دونوں میں ایک بنیادی تعلق ہے، مگر سہولت کے لیے مواد کو ہیئت سے، خیال کو انداز سے اور مضمون کو بیان سے الگ کر کے دیکھا جا سکتا ہے۔ حسنِ بیان کے تمام پہلوؤں کا احاطہ کیا جائے تو اس میں اسٹائل کا دوسرا مفہوم اچھی طرح آجائے گا، مگر اس کا ایک تیسرا مفہوم بھی ہے جس پر مڈلٹن مرے نے زور دیا ہے اسے ہم انفرادیت کا حسن کہہ سکتے ہیں۔ عام طور پر جب انوکھے پن، نئے پن' بانکپن اور ندرت جیسے الفاظ استعمال کیے جاتے ہیں تو ان سے یہی تیسرا پہلو مراد ہوتا ہے۔ دراصل دوسرے اور تیسرے پہلوؤں سے ہی یہاں ہمیں سروکار ہے: حضرت موسیٰ کو دگنی مدت تک حضرت شعیب کی بکریاں چرانا پڑی تھیں۔

بیان کا مسئلہ زبان کا مسئلہ ہے۔ حسنِ بیان اور اس کے بعد انفرادیت کا مسئلہ ادب کا مسئلہ ہے۔ ادب کے مطالعے میں بھی سب سے پہلے زبان کے حدود متعین کرنا ہیں۔ نثر کی زبان اور نظم کی زبان میں فرق ہے، حالانکہ دونوں ادب کی شاخیں ہیں۔ یعنی دونوں میں حسنِ بیان کی نوعیت مختلف ہے۔ نظم کی زبان تخلیقی ہوتی ہے، نثر کی تعمیری۔ نظم اُس چاندنی کی طرح ہے۔ جس میں سائے اور گہرے اور بلیغ معلوم ہوتے ہیں نثر اُس دھوپ کی طرح ہے جو ہر چیز کو آئینہ کر دیتی ہے۔ نظم وہ کنجی ہے جو ذہنی تصویروں کا صنم کدہ وا کرتی ہے۔ نثر وہ تلوار ہے، جو حق و باطل کا فیصلہ کرتی ہے۔ نظم میں ہر لفظ، بقول غالب گنجینۂ معنی کا طلسم ہے، نثر میں وہ اینٹ جو کسی دوسری اینٹ کے ساتھ مل کر تاج محل بنتی ہے۔ نظم زبان کی توسیع اور نثر اس کی حفاظت کا نام

ہے۔ نظم آئینہ خانہ ہے اور نثر آئینہ خانہ۔

یعنی اسٹائل کے سلسلے میں پہلا سوال یہ ہے کہ کیا وہ موزوں ہے یا نہیں؟
مثلاً: گو بیان کی شاعری (Poetry of Statement) کی اصطلاح بعض نقادوں نے استعمال کی ہے، مگر دراصل بیان نثر کے لیے ہے۔ اسی طرح گو شعر منثور کے بھی گیت گائے گئے ہیں، مگر دراصل نثر اور شعر کے تقاضے جدا جدا ہیں۔ یہ گول خانے میں چوکھونٹی میخ والی بات ہے۔ یہ بالکل دوسری بات ہے کہ جس طرح سیاست میں دایاں بازو اور بایاں بازو ہوتا ہے اور اس دائیں بازو میں کچھ لوگ نسبتاً بائیں طرف اور بائیں بازو میں کچھ لوگ نسبتاً دائیں طرف ہوتے ہیں، اسی طرح نثر میں بھی بعض اصناف شاعری سے قریب اور نظم میں بعض اصناف نثر کے تعمیری حسن کے محتاج ہوتے ہیں، اگر سیاست کی آمریت میں یہ صورت حال گوارا ہے تو ادب کی جمہوریت میں کیوں نہ ہو؟

یعنی نثر کے اسلوب میں بنیادی شرط تعمیری اظہار ہے، جس طرح نظم کے اسلوب میں بنیادی شرط تخلیقی اظہار ہے۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ کیا حسن بیان کا تصور نثر اور نظم میں ایک ہی ہوتا ہے یا مختلف؟ یہاں وحدت و کثرت کے تصور کو ذہن میں رکھنا ہوگا۔ دونوں میں زبان کا ادبی استعمال، یعنی اس کا تاثراتی استعمال، اس کا مسرت خیز اور انبساط انگیز استعمال مشترک ہے۔ مگر اس تاثراتی استعمال، اس مسرت خیزی اور انبساط انگیزی کی نوعیت مختلف ہے صباحت اور ملاحت دونوں میں حُسن مشترک ہے، مگر دونوں کی خصوصیت علیحدہ علیحدہ ہے۔ چاندنی اور دھوپ میں روشنی مشترک ہے مگر روشنی کی خاصیت جداگانہ ہے جس طرح دھوپ میں دھندلکا سورج کی توہین ہے۔ اسی طرح چاندنی میں وہ تیزی اور تمازت، جو سورج کی کرنوں کا خاصہ ہے، بے تُکی بات ہے۔

چنانچہ نثری حسنِ بیان کے لیے وضاحت پہلی شرط قرار پائی۔ اس وضاحت کے راستے میں جو چیز بھی حائل ہو وہ عیب ہے۔ بیان میں ابہام یا اشکال، الفاظ

سے کم اور خیال سے زیادہ پیدا ہوتا ہے۔ اگر خیال واضح نہیں ہے تو کبھی کبھار اُسے آرٹ سمجھ لیا جاتا ہے، حالانکہ واضح خیال اپنے ساتھ خود واضح زبان لاتا ہے۔ موج میں روانی ہو تو خس و خاشاک کو بہالے جائے گی۔ واضح خیال نظر سے پیدا ہوتا ہے مڈلٹن مرے نے خلوص پر، اقبال نے خونِ جگر پر زور دیا ہے لیکن میرے نزدیک؟ خلوص اور خونِ جگر کافی نہیں، واضح خیال، واضح نظر زیادہ اہم ہیں کہ انھیں میں خلوص کی کارفرمائی ہوتی ہے اور ذہن کی روشنی بھی۔ یعنی بات اس طرح کہی جائے گویا کہنے والے پر نازل ہوئی ہے اور یہی دنیا میں سب سے زیادہ اہم ہے۔

واضح خیال کا موزوں الفاظ میں اظہار اسٹائل ہے یا دوسرے الفاظ میں اسٹائل معنی کی موزوں تفصیل ہے۔ کروچے نے جب یہ کہا تھا کہ "جب اظہار وجدان کی برابری کرے تو اسٹائل وجود میں آتا ہے" یا جب شوپنہاور نے کہا تھا کہ "اسٹائل خیال کا سایا ہے" تو ان دونوں کی مراد بھی شاید یہی تھی۔ مگر خیال بھی پتلا یا گاڑھا ہو سکتا ہے۔ مثلاً آزاد کا خیال پتلا ہے، نذیر احمد کا گاڑھا، اور دونوں کی خامیاں اسی نکتے سے سمجھ میں آسکتی ہیں۔ سرسید اور حالی کے یہاں خیال واضح اور ان کے اظہار میں اعتدال اور موزونیت ہے یعنی نہ لفاظی ہے نہ ناہمواری، سرسید اور حالی کے اسلوب کی دیر میں مقبولیت بھی اسی وجہ سے سمجھ میں آتی ہے، کیوں کہ چاشنی اور چٹخارے کے عادی "ابالی کھچڑی اور بے نمک سالن" کے اپنے مزے کو محسوس نہ کر سکتے تھے۔

اگر واضح خیال کا موزوں اظہار کافی ہے تو اس میں ندرت یا انفرادیت یا بانکپن کا کیا سوال ہے؟ یہیں شخصیت اور اسلوب کی بحث آتی ہے کہا جاتا ہے کہ اسٹائل ہی شخص ہے (style is the man) حالانکہ شخصیت اسلوب میں سیدھے سادے طریقے سے جلوہ گر نہیں ہوتی۔ وہ الفاظ کی چھلنی میں چھن کر آتی ہے۔ اور یہ الفاظ بھی ایک خاص سانچہ رکھتے ہیں۔ جو الفاظ ایک شخص استعمال کرتا ہے وہ ایک دور یا مزاج یا روایت کے بھی آئینہ دار ہوتے ہیں۔ یعنی وہ انفرادی کے ساتھ اجتماعی

خصوصیات بھی رکھتے ہیں. قدیم اردو میں ہندی کے نرم الفاظ زیادہ تھے. بیچ میں فارسی کی پرشکوہ ترکیبیں آئیں جن میں روانی بھی تھی اور شوکت بھی. موجودہ دور کی پیچیدہ زندگی سے عہدہ برآ ہونے کے لیے ہمیں تمام علوم سے اور کئی زبانوں سے الفاظ لینے پڑتے ہیں. ان میں سے کسی کو اچھا یا بُرا کہنا غلط ہے، یہ سمجھنا ہے کہ کون اپنے دور کی رُوح کو زیادہ جذب کر سکا ہے اور کون کم. اس لیے اچھا اسٹائل وہ نہیں ہے جس میں کسی شخص کے من کی موج زیادہ نمایاں ہو، بلکہ وہ جس میں اُس کے دور کی رُوح اور اُس رُوح کے امکانات کی زیادہ سمائی ہو. سرسید کا اسٹائل اسی لیے اپنے ہم عصروں کے اسٹائل سے زیادہ ترقی یافتہ ہے اور موجودہ دور کا اسٹائل سرسیدؔ سے زیادہ ترقی یافتہ. شخصیت کی بلند آہنگی اچھے اسٹائل کی مدھم موسیقی کے لیے مضر ہے، یہ دوسری بات ہے کہ کچھ لوگ شور زیادہ پسند کرتے ہوں. ابوالکلام آزاد کا اسلوب اسی لیے نثر کا اچھا اسلوب نہیں ہے. فرد کی اناجب تک کائنات کی رُوح سے ہم آہنگ نہیں ہوتی، "میں" جب تک "ہم" نہیں بنتا اُس وقت تک بلند پایہ اسلوب یا اعلیٰ ادب وجود میں نہیں آتا. میرا مطلب یہ ہے کہ الفاظ کا انتخاب اِس طرح کیا جائے کہ ان کے زیادہ سے زیادہ امکانات واضح ہوں. مختلف الفاظ کی کھنک، ان کے لہجے کا فرق، ان کی خوشبو، ان کے متعلقات، ان کے رشتوں کا علم اُسی وقت ہوتا ہے جب لکھنے والا الفاظ کے سرمائے پر عبور رکھتا ہو. اور اس سرمائے پر عبور کے معنی اپنے دور کی تہذیبی فضا پر عبور کے ہیں. اسی لیے "میں" کے بجائے "ہم" کا مسئلہ اہم ہے.

ادب میں بول چال کی بھی اہمیت ہے، مگر تحریر کی زیادہ ہے. بول چال کی زبان بکھرے ہوئے پھولوں کی طرح ہے. تحریر ان پھولوں کو ایک ہار میں پروتی ہے یعنی اس زبان کو معیار، ہمواری، باقاعدگی، موزونیت، ضبط و نظم سکھاتی ہے. قصے کہانیوں میں بول چال سے کام لینا ناگزیر ہے اسی لیے وہاں محاوروں کا گذر زیادہ ہے. مگر سنجیدہ اور علمی نثر محاورے یا سوئے ہوئے استعاروں کے سہارے کم اور خیال کے چراغوں کے سہارے زیادہ چلتی ہے. اسٹائل کی جو بھی تعریف کی جائے

اُس کے دامن میں سنجیدہ نثر کے تمام پہلوؤں کے لیے زیادہ سے زیادہ گنجائش ہونی چاہیے۔ اس کے معنی کتابی زبان کے نہیں کیوں کہ لفظ کتابی میں بول چال کی بے ساختگی سے دوری اور اصطلاحات کی خاصی بدپرہیزی کا پہلو آگیا ہے۔ مگر نثر کا اچھا اسٹائل بڑی حد تک اجتماعی، معیاری اور اسی لیے ایک حد تک قطعی ہوتا ہے۔ ایک لفظ ہٹا دیا جائے تو مفہوم کس طرح بدل جاتا ہے۔ یہ بات اس نکتے سے سمجھ میں آسکتی ہے اور اس طرح بھی سمجھ آسکتی ہے کہ کیوں شاعری میں انفرادی اور نثر میں اجتماعی آہنگ زیادہ ضروری ہے۔

اردو والوں کے اعصاب پر پہلے شاعری اور پھر غزل سوار رہی۔ شاعری نے رمز و ایما کا اور غزل نے انتشار ذہنی کا خوگر بنا دیا۔ ادب نشہ تھا یا نجات بصیرت کم تھا۔ نثر کا ارتقا بہت دیر میں ہوا اور شاعری کے برگد تلے اس کا نازک پودا کچھ سکڑا سمٹا رہا۔ جب ادب کی چمن بندی ہوئی اور سوکھی شاخیں کاٹی گئیں تو سورج کی دھوپ نے نثر کے پودے کو بھی توانائی عطا کی، مگر برگد کے عظیم سائے میں نثر کے چھوٹے سے پودے کو کون دیکھتا؟ اسی لیے اب تک ہمارے بیشتر پرانے پیمانے شاعری کے ہیں، نثر کے نہیں۔ اسٹائل کی بحث میں ہمیں شاعری کے اسلوب کو علیحدہ کرکے دیکھنا ہوگا اور شاعری کے اسٹائل میں بھی خیال کی توانائی اور تخیل کی صورت گری کو زیادہ اور محض شوخ و شنگ ترکیبوں کو کم ملحوظ رکھنا ہوگا۔ حُسن موزونیت اور اُس کے مجموعی تاثر کا دوسرا نام ہے۔ مجموعی تاثر کے معنی یہ ہیں کہ کوئی جز علیحدہ سے اپنی توجہ منعطف نہ کرائے، بلکہ ایک دوسرے سے مل کر جنت نگاہ بن جائے۔ اگر کسی کی تحریر میں تراکیب، استعارے، انا کی بازیگری یا علمیت کی نمائش یا مقصدیت اپنی طرف متوجہ کرلیتی ہے تو یہ اسٹائل کی خامی ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ مجموعی تاثر کے باوجود کہیں کہیں ان میں سے کوئی چیز بھی دخل پا جائے۔ ہارڈی فضا کی روح کو اسیر کرلیتا ہے گو بعض اوقات الفاظ کا انتخاب اچھا نہیں کرپاتا۔ بہت سے لکھنے والے صحیح نثر لکھتے ہیں مگر وہ کیفیت یا تاثر پیدا نہیں کرسکتے۔ یہ ماہرین ہیں صاحب طرز نہیں

ہیں. جس طرح ہر کتاب خواں صاحبِ کتاب نہیں ہوتا اسی طرح ہر لکھنے والا صاحبِ طرز نہیں کہا جا سکتا. نہ ادب کے میدان میں ہر ساحر کو پیغمبر اور ہر پیترے باز کو تیغ زن کہا جاتا ہے میرے نزدیک تو اسٹائل وہ تلوار ہے جو:

کر جائے کام اپنا لیکن نظر نہ آئے

جس طرح اس بھرپور وار میں پھرتی اور چابک دستی ہوتی ہے، اسی طرح اچھے طرز یا اسٹائل میں ایک ایسی سریع النفوذ اور برق اثر کیفیت ہوتی ہے کہ جس میں طاقت مہارت اور تیزی، مل کر قیامت بن جاتی ہیں. آپ چاہیں تو اسے خیال، الفاظ اور دونوں کے رشتے کا مناسب احساس کہہ لیں. مڈلٹن مرے نے اسی کو ادعا کی کارگری (Effe-ctiveness of assertion) کہا ہے. اسٹائل گویا کوہ ندا کی وہ آواز ہے جس کے سنتے ہی سوائے لبیک کہنے کے کوئی چارہ نہیں. یہاں عظمت حسن ہے اور حسن عظمت یہ الفاظ کی فوج پر انسان کی فتح ہے اور اسی لیے لازوال اور غیر فانی ہے. ہاں یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ خیال یا تصویر یا عقیدہ یا نظریہ کافی نہیں، اس کا ادبی اظہار ضروری ہے. جو لوگ یہ کہتے تھے کہ غالبؔ کے یہاں خیال ہے اور ذوقؔ کے یہاں زبان، وہ ادب میں خیال اور زبان کے مل کر ایک سنگیت پیدا کرنے کی خاصیت کو نظر انداز کرتے تھے. وہ غالبؔ اور ذوقؔ کے فرق کو سطحی طور پر واضح کرتے تھے اور ادبی اسلوب کے جامع مفہوم کو نظر انداز کرتے تھے.

میرے نزدیک اسٹائل کی یہ تعریف کہ "وہ واضح خیال کا موزوں اور اسی لیے منفرد اظہار ہے" بڑی حد تک جامع ہے. اس میں فطری اور مصنوعی زبان کی بحث بھی اُٹھائی جا سکتی ہے. کیوں کہ تحریر کی زبان، جو ادب کی بنیاد ہے، بڑی حد تک مصنوعی ہوتی ہے. مصنوعی سے شرمانے کی ضرورت نہیں، کیوں کہ انسان کی تہذیبی کاوشوں کا سارا سلسلہ سرتاسر مصنوعی ہے. لفظ مصنوعی میں شعوری پہلو کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا، کیوں کہ اس شعور کے ارتقا میں زندگی کے سارے پیچ و خم آ جاتے ہیں. اسی لیے اچھا اسلوب بے ساختہ معلوم ہوتا ہے، مگر اس کے پیچھے صدیوں

کے ذہن کا عطر اور ایک شخصیت کی بصیرت کی ساری روشنی اور گرمی ہوتی ہے سادگی و پرکاری یا سہل ممتنع کی اصطلاحیں اسی وجہ سے معنی خیز ہیں۔ مگر ہم لوگ بیشتر یک رخا ذہن رکھتے ہیں اسی لیے مجموعی تصور سے گھبراتے ہیں اور ہر چیز کو اس کی انتہائی شکل میں دیکھنا چاہتے ہیں۔ اس لیے میں نے واضح خیال کے مناسب اور ایسے منفرد اظہار پر زور دیا، ورنہ دریا کو کوزے میں بند کرنے کی ہر کوشش، خواہ کتنی ہی قابلِ قدر ہو، مکمل نہیں کہی جا سکتی۔ یہ حقیقت تک ایک اور قدم ہو سکتی ہے، پوری حقیقت نہیں ہو سکتی۔

اگر نثر کے اسٹائل کی بحث میں ان بنیادی پہلوؤں کو واضح کر دیا جائے تو قدرتی طور پر کچھ اچھے اسالیب کی مثالوں پر بھی غور کرنا پڑے گا اور اُن میں سے ہر ایک کی خوبی یا خامی بھی واضح کرنا پڑے گی۔ مثلاً سرسید، حالی اور عبدالحق کے اسلوب کی موزونیت کو صرف اس بنا پر نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کہ وہ کچھ لوگوں کے نزدیک جمالیاتی نقطۂ نظر سے کچھ دو اور دو چار قسم کی چیز معلوم ہوتی ہے۔ یعنی آپ اس پر وجد نہیں کر سکتے۔ ہاں اس سے فائدہ اُٹھا سکتے ہیں۔ ادھر یہ اشارہ کیا جا چکا ہے کہ سرسید حالی اور عبدالحق سے یہ مطالبہ کہ وہ آپ کو وجد میں لائیں غلط ہے ان کے لیے موزوں اسلوب وہی ہے۔ آزاد کو مہدی افادی نے اردوئے معلیٰ کا ہیرو کہا ہے مگر یہ بھی تسلیم کیا ہے کہ اُن کا اسلوب افسانۂ یارانِ کہن کے لیے زیادہ موزوں ہے۔ گویا نیرنگِ خیال اور آبِ حیات کے نگارخانے میں جو آزاد کا اسلوب ہے وہ موزوں معلوم ہوتا ہے، مگر دربار اکبری یا سخن دان فارس جیسی کتابوں میں صراط مستقیم سے ہٹا ہوا ہے۔ سوال یہ ہے کہ کیا آزاد حالی سے بہتر نثر لکھتے ہیں؟ اس کا جواب ایمان داری سے دینے کی کوشش کی جائے تو بات خود بخود واضح ہو جائے گی۔ اسی وجہ سے ناول اور افسانے کے اسلوب، مضمون نگاری کے اسلوب، علمی زبان کے اسلوب میں فرق ضرور ہوگا۔ مگر ان اسالیب کو نثر کی بنیادی خصوصیات پوری کرتی ہوں گی۔ اسی وجہ سے ابوالکلام کے تذکرے کی زبان نثر کے

اچھے اسلوب کی نشان دہی نہیں کرتی۔ ہاں قاضی عبدالغفار نے لیلیٰ کے خطوط میں
جو طرز برتا ہے وہ وہاں موزوں ہے مگر کرشن چندر کے مقابلے میں عصمت اور منٹو
افسانے کے اسلوب بیان سے زیادہ واقف ہیں۔ موزوں اظہار کی شرط پر اتفاق
ہو جائے تو مناسب موقعوں پر ہلکے اور گہرے رنگوں کی جگہ بھی نکل آتی ہے۔ اور
تصویر میں رنگ بھی گڈمڈ نہیں ہوتے ؛

خلیل الرحمٰن اعظمی

نثر کا اسلوب

اردو شاعری اور اس کی مختلف اصناف پر تنقید یا محاکمہ جتنا آسان ہے۔ اردو نثر اور نثر نگاروں کا مطالعہ اور تجزیہ اتنا ہی دشوار ہے۔ یوں تو اُردو نثر نے پچھلے سو سال کے عرصہ میں بہت سی ارتقائی منزلیں طے کر چکی ہے مگر نثری تحریروں اور ان کے مصنفوں کی ادبیت اور ان کا معیار متعین کرنے میں خاصی دقتیں ہیں۔ زمانۂ حال کے ایک ذہین نقاد کو یہ شکایت ہے کہ اب اُردو میں مختلف موضوعات پر جو کتابیں شائع ہو رہی ہیں ان کی نثر اپنی ساخت اور اسلوب کے اعتبار سے اردو کی پہلی کتاب والی نثر ہے دوسری طرف بعض لکھنے والے ایسے بھی ہیں جنھیں یہ دعویٰ ہے کہ وہ فلسفہ، تاریخ، تحقیق یا تنقید جیسے موضوعات پر بیگماتی زبان یا محاوراتی اسلوب میں لکھ سکتے ہیں یا ایسا پیرایۂ بیان اختیار کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں کہ علمی اور سائنسی موضوعات بھی انشائے لطیف کے پیمانے میں ڈھل جائیں بات یہ ہے کہ ابھی ہمارے یہاں ادبی اور غیر ادبی نثر کی کوئی حد بندی نہیں کی گئی ہے اور نہ ہی ہمارے ذہن میں یہ بات واضح ہے کہ طرز یا اسلوب کسے کہتے ہیں اور یہ کہ آیا ہر نثر لکھنے والے کے لیے کیا یہ ضروری ہے کہ وہ صاحب طرز یا صاحب اسلوب نثر نگار ہو۔

میرا خیال یہ ہے کہ اسٹائل یا اسلوب کا تعلق دراصل تخلیقی تحریر سے ہے تخلیقی تحریر کے لیے مصنف کی شخصیت کا تخلیقی ہونا ضروری ہے۔ ادب، فن یا تخلیق ابلاغ محض یا صنعت گری دونوں سے الگ ایک چیز ہے۔ ہماری پرانی کتابوں میں تخلیقی نثر یا اسلوب کے متعلق کوئی ایسا اصول نہیں ملتا جس سے اسلوب اور صاحب اسلوب کی

شخصیت کے اندرونی ربط کو تلاش کر کے اس طرز کے حدود متعین کئے جاسکیں۔ کچھ لوگوں نے نثر کو نثر مرصع، نثر مقفی، نثر مسجع اور نثر عاری میں تقسیم کیا۔ بحر الفصاحت کے مؤلف نے سلیس سادہ، سلیس رنگین، دقیق سادہ، دقیق رنگین قسم کی گروہ بندی سے ہمارے یہاں یہ تصور رائج ہوگیا کہ ادبیت کوئی ایسی چیز ہے جو تحریر پر اوپر سے عائد کی جاتی ہے۔ چنانچہ ایک چھوٹے سے رقعے یا دعوت نامے سے لے کر نوطرز مرصع اور فسانہ عجائب جیسی داستانیں بیان کرتے یا روضہ تاج گنج کی تعریف میں مضمون لکھنے کے لیے ان صنعتوں پر عبور حاصل کرنے کی کوشش کی جاتی تھی جن کے متعلق یہ خیال تھا کہ یہ تحریریں ادبیت پیدا کرنے کی ضامن ہیں۔

جس طرح شاعری کی اصناف کے اُوپری ڈھانچے کو برتنے والا یعنی ردیف و قافیہ اور عروض کے جملہ شرائط کو پُورا کرنے والا حقیقی شاعر نہیں بن جاتا بلکہ شاعری محض کلام موزوں سے آگے کی چیز ہے، اسی طرح نثر کے کسی پیرائے کو اوپری طور سے برت کر ادبی نثر کی تخلیق نہیں کی جاسکتی۔ فن کسی علم، اطلاع یا واقعہ کو بیان کرنے سے آگے کی چیز ہے، یہ بیان اگر اوپر سے رنگین بنادیا جائے یا اس پر کچھ مرصع کاری کردی جائے تو تحریر پر ادبی ہونے کا دھوکا ہوتا ہے۔ مگر در اصل وہ ادبی یا تخلیقی ہوتی نہیں ہے۔ فن یا تخلیقی تحریر لکھنے والے کے تجربے، علم، خیالات اس کی داخلی شخصیت اور اس کے لطیف احساسات کے امتزاج اور کیمیاوی عمل سے وجود میں آتی ہے۔ خارجی علم یا تجربے اور مصنف کی داخلی شخصیت کا یہ امتزاج جتنا پورا اور مکمل ہوگا۔ فنی تخلیق اتنی ہی پختہ اور کامیاب ہوگی۔ اچھے فنکار کے یہاں بھی یہ امتزاج ہمیشہ نہیں ہوتا، اسی اعتبار سے اس کی تحریر کے مدارج قائم کئے جاسکتے ہیں اور ان میں بلند و پست اور ادبیت اور غیر ادبیت کی حدیں قائم کی جاسکتی ہیں۔

غیر ادبی یا غیر تخلیقی نثر لکھنا کوئی عیب کی بات نہیں ہے اور نہ کسی زبان کی اہمیت اس بات پر منحصر ہے کہ اس کا سارا نثری سرمایہ ادبی نثر پر مشتمل ہو اور اس کے نثر نگار ادیب یا صاحب طرز نثر نگار ہوں۔ علمی اور سائنسی نثر کی اہمیت اور افادیت خود

اپنی جگہ پر ہے بلکہ اس کے بغیر کوئی زبان وقیع نہیں کہی جا سکتی۔ ہر زبان میں ہزاروں کتابیں تاریخ، فلسفہ، نفسیات۔ معاشیات، سماجیات، سائنس، طب، فن تعمیر اور دوسرے علوم سے متعلق لکھی جاتی ہیں۔ ان کے لکھنے والوں کو اس بات کی فکر بھی نہیں ہوتی کہ ان کتابوں کو ادبیات کے دائرے میں لایا جائے یا ان کے لکھنے والوں کو ادب کی تاریخ میں بحیثیت ادیب کے جگہ ملے مگر اس کے باوجود ان کے مصنف عزت اور احترام کی نظر سے دیکھے جاتے ہیں۔

سرسید جن کو اُردو نثر کا معمار کہنا بالکل صحیح ہے، یہ چاہتے تھے کہ ہم اپنی نثر کو خالص ادبیات کے دائرے سے نکال کر وسعت دیں اور علمی، کاروباری اور عمومی نثر کی افادیت کو بھی عام کریں خود ان کے یہاں دونوں طرح کی نثر کے نمونے مل جاتے ہیں۔ خالص ادبی اور تخلیقی بھی اور خالص علمی اور سائنسی بھی، مولوی چراغ علی، محسن الملک، وقار الملک، ذکاء اللہ، سید علی بلگرامی، عبدالرزاق کانپوری، اور اس طرح کے لکھنے والوں کی میری نظر میں بڑی وقعت ہے کہ انھوں نے اس علمی نثر کے فروغ میں بیش از بیش حصہ لیا مگر بیسویں صدی میں نثری ادب کے تنقیدی اصول وضع نہ ہونے سے بعض غلط فہمیاں رائج ہو گئی ہیں جن کے نتیجے میں ایک طرح کی غیر فطری نثر سے ہمیں اکثر سابقہ پڑتا ہے۔ یہ غیر فطری نثر اس وقت وجود میں آتی ہے جب غیر تخلیقی شخصیت رکھنے والا کسی علم، اطلاع یا کسی اور مواد کو خارجی طور پر حاصل کر کے اسے اپنی شخصیت اور اپنے تخلیقی تجربے سے ہم آہنگ کئے بغیر محض ادبی نثر لکھنے کے لالچ میں اوپر سے رنگ آمیزی کرتا ہے اور محاورات، تشبیہات و استعارات یا تراکیب کی دوکان سجاتا ہے۔ نثر میں شاعرانہ ٹکڑے جوڑتا اور رعایت لفظی کے پینترے دکھاتا ہے۔ لطف یہ ہے کہ اس طرح کا لکھنے والا اپنے آپ کو صاحب طرز ادیب سمجھتا ہے اور اپنی نثر کے مقابلے میں حالی، پریم چند یا عبدالحق کی تحریروں پر ترحم کی نظر ڈالتا ہے۔

میرے خیال میں نثر کی ادبیت کا تعلق نہ تو سادگی سے ہے اور نہ رنگینی سے کیونکہ یہ ادبیت کسی میکانکی عمل یا صنعت گری سے نہیں بلکہ تخلیقی عمل سے وجود میں آتی ہے

غیر تخلیقی ذہن خواہ سادہ پیرایہ اختیار کرے خواہ رنگینی کا جامہ پہنے ہر حال میں غیر تخلیقی چیز ہی اس سے برآمد ہوگی۔ شخصیت اگر تخلیقی ہے تو میر امن، غالب، حالی اور پریم چند بھی اسی طرح ادبی نثر نگار ہیں جس طرح سرشار، محمد حسین آزاد، ابوالکلام آزاد اور اس طرح کے لکھنے والے۔

جس طرح ایک غیر تخلیقی اور جعلی شاعر کو ہم متشاعر کہتے ہیں۔ اسی طرح اس نوع کے نثر نگاروں کے لیے میں کسی اصطلاح کے وضع کرنے کی فکر میں ہوں۔ میرے نزدیک علمی، سائنسی، کاروباری اور عمومی نثر لکھنے والوں کی بڑی اہمیت ہے اور میں ہر زبان کے لیے اخبار نویسوں اور مترجموں کو بھی ضروری اور مفید خیال کرتا ہوں لیکن ادبی نثر کے بھیس میں غیر فطری اور پُر تصنع نثر اور جعلی اسلوب رائج کرنے والوں کو میں نثر کے حق میں ایک مستقل خطرہ سمجھتا ہوں۔ ضرورت ہوئی تو اس موضوع پر کبھی اور کھل کر باتیں ہوں گی۔

عبدالخالق

اسالیبِ نثر۔ ایک جائزہ

قدرت نے انسان کو جو مختلف اور متعدد نعمتیں ودیعت کی ہیں، اُن میں ایک عظیم، بیش بہا اور بے حد قابل قدر عطیہ نطق، یعنی گویائی کی قوت ہے، یہی وہ قوت ہے جو اُسے دوسرے حیوانوں سے متمائز کر کے منفرد و ممتاز بناتی ہے۔ انسان اپنے مافی الضمیر کے اظہار کے لیے جس وسیلے کا سہارا لیتا ہے وہ وسیلہ بلاشبہہ زبان ہے زبان بولی یا بولیوں کی اُس بالیدہ و تراشیدہ صورت کا نام ہے جس کی معنوی ترتیب و تنظیم اور تہذیبی عمل سے ادب ظہور پذیر ہوتا ہے۔ زبان و ادب کے درمیان ایک اٹوٹ رشتہ اور ناگزیر ربط ہوتا ہے۔ زبان کے تانے بانے سے ادب کے نقوش اُبھرتے ہیں اور اُسی کے بل بوتہ پر ادب کا قصر رفیع کھڑا ہوتا ہے۔ جب ہم کچھ کہتے ہیں تو ہمارا مطمع نظر یہ ہوتا ہے کہ دوسرے ہماری بات سُنیں، اُس سے اثر پذیر ہوں اور ہم اُس کا ردِ عمل بھی دیکھیں۔ ایک فن کار بالواسطہ طور پر اپنے فن میں کچھ کہنا چاہتا ہے، اور فن کے مطابق میڈیم اس لیے اختیار کرتا ہے کہ وہ اظہار و ابلاغ کی ترسیل چاہتا ہے، گویا ہر تخلیق اپنے ساتھ طریقِ اظہار بھی لاتی ہے۔

اظہار و ابلاغ کی ضرورت شاعری میں بھی ہوتی ہے اور نثر میں بھی، لیکن عوام کے لیے اظہار و ابلاغ کا نہایت موزوں، سہل اور بہتر وسیلہ نثر ہے۔ نثر کی اہمیت و افادیت مسلم ہے، کیوں کہ عوام کے علاوہ فن کار بھی اپنے مافی الضمیر

کا بہتر اور سہل اظہار نثر ہی میں کر سکتے ہیں، اس کا مطلب ہرگز یہ نہیں کہ میں شاعری کی عظمت و افادیت کا منکر ہوں، لیکن یہ تسلیم کرنا پڑے گا کہ شاعری میں جذبات و احساسات کی ترجمانی میں کچھ رکاوٹیں سدِ راہ ہوتی ہیں۔ مثلاً بحر و وزن کے التزام کے ساتھ ساتھ تخیئل ذکاوت اور انتخاب الفاظ کا بھی لحاظ رکھنا ہوتا ہے۔ لیکن نثر (عمومی) میں ان کے اہتمام کی کوئی خاص اہمیت نہیں ہوتی اور یہ عوام و خواص سے قریب تر بھی ہوتی ہے۔ سائنس، ٹیکنالوجی، علم معاشیات و سیاسیات، غرض دنیا میں جتنے علوم و فنون ہیں ان کی وضاحت اور صراحت کے لیے نثر ناگزیر ہو جاتی ہے اور یہی سبب ہے کہ خدا کی کتابیں بھی نثر ہی میں آئیں۔ جب نثر کو ہم ادبی مفہوم میں استعمال کرتے ہیں تو بلاشبہ یہ نثر عوامی سطح سے بلند ہو جاتی ہے، کیوں کہ یہ نثر نہ تو خبروں کا مجموعہ ہوتی ہے، نہ مثلث متساوی الساقین کے قاعدے کے زاویے کو برابر ثابت کرتی ہے' نہ ہی اپولو ۱۱ کی ساخت اور اُس کی کارکردگی کی وضاحت کرتی ہے، بلکہ وہ ادبی اور سماجی قدروں کو اپنے دامن میں سمیٹ کر اُن کا رشتہ فن کے ساتھ جوڑتی ہے۔ ایسی نثر ادبی قدر و قیمت کی حامل ہوتی ہے اور اس کی حدیں شاعری کی حدود سے مِل جاتی ہیں۔ یہی وہ نثر ہے جس کے متعلق ہربرٹ ریڈ نے لکھا ہے کہ ایسی نثر شاعری سے قریب تر ہوتی ہے' ایسی ہی نثر اور شاعری کے مابین خطِ فاصل کھینچنا مشکل ہی نہیں بلکہ ناممکن ہے کیوں کہ جو اجزاء شاعری کو عظیم اور بیش قیمت بناتے ہیں وہی نثر کی عظمت و ابدیت میں ممد و معاون ہوتے ہیں گویا ادبی، معیاری اور اعلیٰ نثر میں انتخاب و تصرفاتِ الفاظ، الفاظ کی فن کارانہ ترتیب و تنظیم اور اُن کے درمیان معنوی ربط و تسلسل' الفاظ کی حسن کارانہ تنظیم سے فقروں کی ساخت، فقروں کے درمیان صناعانہ ہم آہنگی اور تراش خراش، پیراگراف کی تعمیر و ترکیب، رموزِ اوقاف کا لحاظ، موضوع اور طرز ادا کے درمیان کلی ربط، صنعتوں کے تصرف میں سلیقہ مندی وغیرہ کی بڑی اہمیت ہے۔ یہی وہ اجزاء ہیں جو اسلوب کو موزوں، حسین اور تابناک بناتے ہیں۔ اُس کے لیے فطری صلاحتیں، مطالعہ

و محاسبہ، مشق و مُزاولت، شخصیت کا رچاؤ اور نکھار بھی ضروری اور انتہائی ضروری ہیں غرض اِن دونوں کے حسین ربط اور مکمل ہم آہنگی سے، جسے ہم اسلوب کہتے ہیں، وجود میں آتا ہے، ورنہ بادی النظر میں تو اظہار کا ہر وسیلہ کسی نہ کسی اسلوب کا حامل ہوتا ہے

ادب اور زندگی لازم و ملزوم ہیں۔ ادیب و فن کار حیات و کائنات کی تعبیر، تشریح، تفسیر اور تنقید پیش کرتا ہے۔ وہ زندگی اور سماج کے رُجحانات و میلانات اور اقدار و معیار کا مطالعہ و مشاہدہ کرتا ہے، اس مشاہدہ و تجربہ کو اپنے فن پاروں میں منعکس کرتا ہے۔ فن کار ذکی الحس ہوتا ہے۔ اُس کی نگاہیں دُور بیں، قوتِ مشاہدہ تیز و توانا اور تخیّل شاداب ہوتا ہے۔ لہٰذا زندگی اور سماج کے تمام گوشوں پر اُس کی نگاہیں ہوتی ہیں۔ ادیب اور فن کار کے سامنے دو منزلیں آتی ہیں ــــ ایک مطالعہ و مشاہدہ اور دوسری اظہارِ مشاہدہ و تجربہ کی منزل ہوتی ہے۔ مشاہدہ و تجربہ فن کار کے احساس، ادراک، تخیّل اور فکر و شعور سے ہوتا ہے، کہ یہی وہ عناصر ہیں جو ادیب اور فن کار کے داخلی محرکات کہے جا سکتے ہیں۔ اظہار اور تجربہ کی منزل بڑی پُرخطر اور دشوار گذار ہوتی ہے۔ یہ جیسا کہ میں نے کہا، مطالعہ و محاسبہ، مشق و مزاولت، فکر و نظر کی گہرائی، شخصیت کے نکھار اور زبان و بیان پر پوری قدرت چاہتا ہے۔ اگر فن کار میں یہ سلیقہ، یہ ہنر، یہ مہارت اور صفت موجود نہیں تو وہ اظہار و ابلاغ کا حق ہرگز ادا نہیں کر سکتا۔

یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اُسلوب کیا ہے؟ میرے خیال میں کسی بھی شئے کی جامع و مانع، مکمل اور مستند تعریف مشکل ہی نہیں بلکہ ناممکن ہے، کیوں کہ الفاظ کے ذریعے کسی مخصوص شئے کی ہئیت و صفت کا مکمل احاطہ ممکن نہیں۔ مشرق و مغرب کے فنکاروں نے اپنے اپنے طور پر اسلوب کی تشریح و توضیح کی ہے۔ ان تشریحات سے قارئین کے ذہن میں اُسلوب کا مخصوص مفہوم ضرور متعین ہو جاتا ہے۔ پھر اسلوب یا طرزِ نگارش کا مسئلہ ایسا نہیں جس پر کوئی فیصلہ کن اور دو ٹوک بات کہی جا سکے۔ یہ تو افکار و خیالات کے اظہار و ابلاغ کا ایسا پیرایہ ہے جو دلنشین بھی ہے اور منفرد بھی۔

انگریزی میں اس کے لیے اسٹائل کا لفظ استعمال کرتے ہیں۔ یہ لفظ لاطینی کے STILUS یا STYLUS سے بنا ہے جس کا مطلب لوہے کا ہوتا ہے۔ غالباً قدیم رومن عہد میں لوہے کے قلم سے کاغذ یا مومی[1] پٹیوں پر لکھا جاتا تھا، وہی بعد میں اظہار و اطلاع کی علامت بن کر طرزِ ادا اور اسلوبِ بیان کے لیے مستعمل ہوا۔ اپنی وسعت کے لحاظ سے یہ لفظ اتنا مقبول ہوا کہ کئی مفاہیم کو ادا کرنے کا ذریعہ بن گیا اور ادب کے عام بول چال میں بھی مختلف مواقع کے لیے استعمال ہونے لگا۔ مثلاً گفتگو کا اسٹائل، رقص و سرور کا اسٹائل، رفتار و گفتار کا اسٹائل۔ اُردو میں اسٹائل کے لیے کئی الفاظ مستعمل ہیں۔ طرز، اُسلوب، انداز، ادا وغیرہ۔ اور اُن کا استعمال بھی کئی معنوں میں ہوتا ہے جیسے گفتگو، انداز بیان، ادائے رقص، طرزِ اظہار، طرزِ تکلم، اُسلوبِ نگارش، اُسلوبِ زندگی وغیرہ۔

جدید[2] فارسی اور عربی زبان میں اسٹائل کے لیے سبک استعمال ہوتا ہے اصل میں یہ عربی لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں دھات کو پگھلانا اور سانچے میں ڈھالنا۔ ..... اس لفظ کے لغوی معنوں کی خصوصیات پر غور کیجئے تو دھات کو تپانا، اسے حشو و زوائد سے پاک کرنا، نکھارنا، پھر ایک سانچے میں ڈھالنا اور کوئی خوش نما شکل دے دینا۔ ایسا عمل ہے جو اچھے اسٹائل میں اسی طرح لفظوں کے ساتھ بھی دہرایا جاتا ہے۔

سنسکرت میں اس کے لیے پہلے ریتی (रीति) کا لفظ مستعمل تھا جو (रीङ) سے بنا ہے اور جس کا مطلب متحرک ہوتا ہے۔ اس لفظ کو ادبی اصطلاح میں پہلے پہل اچاریہ وامن نے استعمال کیا۔ قدیم سنسکرت کے عالموں نے اس لفظ کا استعمال

---

[1] The pen scratching on the wax are paper, has become the symbol of all that expressive, all that intimate in human nature not only form and arts but man himself has yielded to it" (walter Raleigh: Style. P.2)

[2] نثار احمد فاروقی : "دید و دریافت" صفحہ ۲۰۴

تراش وخراش تہذیب وسلیقہ کے لیے کیا ہے۔ ہندی میں پہلے یہی لفظ مستعمل تھا لیکن بعد میں اس کے لیے لفظ (शैली) کو زیادہ مناسب سمجھا گیا۔ جو سنسکرت کی شیل (शील) سے نکلا ہے۔ اس کی تشریح ان لفظوں میں ملتی ہے :-

शीलमेव स्वार्थ अण्डीप। चरित्रे आचार्याणामिप्य शैली

यत्सामान्येनमभिधाय विशेषेशा विवृणातीति प्रा च:

جس کا مطلب حُسن واخلاق، اطوار، برتاؤ کا حُسن اور خوبیٔ فطرت وعادت وغیرہ ہوتا ہے۔ شیلی کا مفہوم مین وہی ہے جو عربی میں اسلوب اور سَباک کا ہے۔ ان الفاظ کی توضیح و تحقیق کی اس طویل تمہید سے مدعا یہ تھا کہ اسلوب کے لیے سنسکرت، لاطینی، عربی، فارسی انگریزی اور اُردو میں جو الفاظ مستعمل ہیں، وہ یہی ظاہر کرتے ہیں کہ کوئی اُسلوب بغیر تراش خراش، کاوش و محنت اور آورد کے نہیں بنتا۔ یہ اور بات ہے کہ فن کار کا سلیقہ اس تضع اور آورد میں آمد کی کیفیت پیدا کر دے۔

میرا خیال ہے اُردو میں ادبی نقطۂ نگاہ سے سب سے پہلے اسلوب کی اہمیت کو وجہی نے تسلیم کیا۔ اسلوب کے لیے انھوں نے "باٹ" کا لفظ اختیار کیا، جس کا مطلب راہ یا راستہ ہوتا ہے، لیکن اسے انداز اور وزن کے لیے بھی استعمال کرتے ہیں۔ مُلّا وجہی نے "باٹ" کا استعمال وسیع معنوں میں کیا ہے۔ اپنی قابلِ قدر کتاب میں وجہی کہتے ہیں :-

" فرہاد ہو کر دونوں جہاں تے آزاد ہو کر دانش کے تیشے سوں پہاڑاں اٹھایا تو یو شیریں پایا تو یو نوی 'باٹ' پیدا ہوئی، تو اس باٹ آیا۔ ناداں ایتی باٹاں میں یوبی ایک باٹ کر جانے، وَلے یو باٹ کیوں کاڑے، کس وضع سوں نکی محنت نیں سمجھے مشقت نیں سمجھے مشقت نیں پہچانے .... دانا موم دل ہے دانش کے آگ پہ گلے گا، دانا ہمارا ہے، ہمارا حکم اس پر چلے گا۔ دانا ہمنا رہنا کر جانے گا۔ ہادی ہے کر پہچانے گا۔ یو باٹ نہ تھی سو نکی آتال، تو بھی دیکا یک چلنے کس کا مجال۔ ڈھونڈتے ڈھونڈتے

دل کے تلویاں میں چھلے آنا ہے تو یو باٹ پاتا ہے"

اس اقتباس سے ظاہر ہے کہ وجہی کو اس امر کا شعوری احساس تھا کہ انھوں نے اپنی تحریر میں مخصوص اور منفرد اسلوب برتا ہے۔ یہ تعلی نہیں، حقیقت ہے۔ اُسلوب کی مرصع کاری، مینا نگاری، جاذبیت اور شگفتگی کے لحاظ سے یہ اپنے عہد کی تقریباً واحد تصنیف ہے۔ مصنف کا یہ دعوے کہ یہ نادر تصنیف ہے، ناداں کے نزدیک اس کی اہمیت نہیں، اس کی اہمیت تو دانا اور دانشور ہی کی نگاہ میں ہوگی کہ کس محنت و مشقت سے انھوں نے نئی راہ نکالی ہے۔ وجہی کے بعد میر نے نکات الشعرا میں "انداز" لفظ کا استعمال کیا ہے اور اُس کی جو خصوصیات بیان کی ہیں اُن پر غور کرنے سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ اس لفظ کا اطلاق بڑے وسیع مفہوم میں کرتے ہیں۔

اگرچہ اظہار و ابلاغ کا تعلق بظاہر خارجی اجزا کو فنکارانہ سلیقہ مندی کے ساتھ برتنے سے ہے، لیکن یہ مسئلہ جتنا خارجی ہے، اتنا ہی داخلی بھی ہے۔ دونوں کے درمیان ایک ناگزیر ربط اور لازمی رشتہ ہے، دونوں کو ایک دوسرے سے علاحدہ نہیں کیا جاسکتا۔ اسی لیے کارلائل نے لکھا ہے کہ یہ انسان کا لباس نہیں، بلکہ اُس کی جلد ہے۔ "میرے خیال میں خارجی اور داخلی کا تصور ہی غلط اور غیر ضروری ہے اُسلوب دونوں کے حُسنِ ربط کی مکمل ہم آہنگی اور حسین آمیزش کا نام ہے، یہ ربط و ہم آہنگی جس قدر صناعانہ ہوگی، اُسلوب بھی اُسی قدر اہم اور جان دار ہوگا۔

اُسلوب کے سلسلے میں دو مکتبۂ خیال کے لوگ نظر آتے ہیں۔ کچھ مصنفین اور مفکرین نثر کے اجزا کو خوب صورتی اور حُسن کاری سے برتنے پر اسلوب کا ظہور پذیر ہوتا تسلیم کرتے ہیں۔ بہ الفاظِ دیگر کسی مصنف کی طرزِ تحریر کی جو عام روش، عام ڈھرا اور عام نہج ہوتی ہے اُس مخصوص روش اور اسلوب کا تذکرہ کر کے اس امر کی نشان دہی کر دی جاتی ہے کہ فلاں ادیب نے آسان، عام فہم، سادہ اور سلیس انداز بیان اختیار کیا ہے، فلاں مصنف کی طرزِ تحریر گنجلک، مُغلق اور پیچیدہ ہے اور فلاں کی طرزِ ادا رنگین، مرصع اور مقفیٰ ہے۔ بلاشبہ اس نشان دہی سے اُسلوب کا مفہوم تو واضح ہوجاتا ہے لیکن ہم حق بجانب ہوں گے اگر کہیں

کہ یہ مفہوم سطحی ہے۔ یہ حضرات اُسلوب، طرز، سبک، شیلی اور اسٹائل کے لغوی مفہوم کے پیشِ نظر ہی اس کی صراحت کرتے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ خارجی اجزا پہ زیادہ زور دیتے ہیں۔

ملک الشعرا محمد تقی بہار، بھی اسی بنا پر اسلوب کی وضاحت کرتے ہیں اور انتخابِ الفاظ، فقرہ تراشی، اور معنی آفرینی کو عبارت کا اسلوب قرار دیتے ہیں۔

"سبک در اصطلاح ادبیات، عبارتست از روشِ خاص ادراک و بیانِ افکار بوسیلہ ترکیب کلمات و انتخاب الفاظ و طرزِ تعبیر سبک — بہ یک اثر ادبی وجۂ خاص خود را از لحاظِ صورت و معنی القا می کُند و آں نیز بنوبۂ خویش وابستہ بہ طرز تفکر گوئندہ دربارۂ حقیقت می باشد"۔ اُسلوب کو سمجھنے اور سمجھانے کے سلسلے میں یورپی مصنفوں کی کاوشیں لائقِ تحسین ہیں۔ ان حضرات نے باقاعدہ اسلوب کی اہمیت، ماہیت اور افادیت کا مطالعہ کیا ہے۔ کچھ دانشوروں نے نثر کے اجزا کو خوب صورتی اور سلیقہ مندی کے ساتھ برتنے پر زور دیا ہے اور اُسے تحریر کی تزئین و تحسین کا ذریعہ اور واسطہ قرار دیا ہے، اور اُس کی صراحت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ انسانی شخصیت میں جو اہمیت تہذیب، سلیقہ، ادب اور اخلاق کی ہے تحریر میں اُسلوب کو بھی وہی اہمیت حاصل ہے۔ غرض اُن کا محور اسلوب کا بنیادی مفہوم ہی ہے۔ ورس فولڈ کہتا ہے:۔

لے "What manner is the Individual, style is to the writer. It is right, therefore to say that is the man in the same sense and with the same reservations as we say, 'manners makyth man"

یہی آواز بازگشت آرتھر کوئلر کے یہاں سنائی دیتی ہے وہ کہتا ہے:۔

"What style in writing is much the something as good manners in other human intercourse"

اور مڈلٹن موری بھی اسلوب کو الفاظ کی طلسم بندی کا موجب سمجھتے ہیں اُن کا خیال ہے:۔

---

1. W. Basil Worsfold: Judgement in Literature. P. 92

"Style is the qualities of language which communicates pricely emotions or thought or a system of emotions or thoughts peculiar to the authors"

[The problem of style: P 71, J.M. MURRY]

غرض اسلوب کو سمجھنے اور سمجھانے کے سلسلے میں تہذیب، سلیقہ، تمیز، اخلاق و آداب وغیرہ الفاظ کا استعمال کیا جا سکتا ہے اور اس حقیقت سے انکار بھی نہیں کیا جا سکتا کہ انسانی رفتار و گفتار اور نشست و برخاست میں تہذیب، سلیقہ اور اخلاق و آداب کو بڑا دخل ہے اپنے حرکات و سکنات اور اقوال و افعال کے سبب انسان وحشی بھی کہلاتا ہے اور متمدن بھی۔ وحشی کی حرکتیں بھی وحشیانہ ہوتی ہیں۔ اُس کا شعور ناپختہ ہوتا ہے۔ اسی لئے غور و فکر کی قوت کا فقدان ہوتا ہے، اس کے برعکس مہذب اور متمدن افراد غور و فکر کی صلاحیت رکھتے ہیں اور ہمیشہ اس بات کا لحاظ رکھتے ہیں کہ اُن کی حرکت اور اُن کا انداز شریفانہ ہو۔ انسان کے با ادب اور با اخلاق ہونے میں اُس کی شخصیت کا بھی حصّہ ہوتا ہے لہٰذا اُسلوب اگر نام ہے تحریر کو سلیقہ اور زیب و زینت عطا کرنے کا تو اِس کی سرحد آگے چل کر شخصیت سے مل جاتی ہے

دوسرے مکتبۂ فکر کے علم بردار اُسلوب اور شخصیت کو لازم و ملزوم قرار دیتے ہیں۔ اُن کا خیال ہے کہ اسلوب شخصیت کا عکاس اور ترجمان ہے۔ اور جس طرح انسانی شخصیت پیچیدہ، مرکب اور تہہ دار ہے۔ اُس کو سمجھنا اور سمجھانا اتنا آسان نہیں اسی طرح اسلوب بھی مرکب در مرکب ہے۔ مصنف کے ذاتی ذوق و وجدان، انفرادی غور و فکر کی نہج کا عکاس بھی ہے جس طرح انسانی شخصیت کی تعیّن میں خارجی اور داخلی اسباب کارفرما ہوتے ہیں، اُسی طرح اسلوب کی تعیّن میں بھی یہ عناصر ممد و معاون ہوتے ہیں ــــ فلابیر[1] نے اسلوب کے بارے میں جب یہ بات کہی کہ ہر لکھنے والے کے دیکھنے اور سوچنے کا ایک مخصوص انداز ہوتا ہے تو گویا اُس نے اس خیال کا اظہار کیا تھا کہ ہر لکھنے والے کے پاس ایک اسلوب ہونا ضروری ہے، کیوں کہ لکھنے والا

[1] عبادت بریلوی اُردو تنقید کا ارتقاء

بہر حال چیزوں کو دیکھتا ہے، اُن کے بارے میں سوچتا ہے۔ پھر ایک مخصوص انداز میں اُن تاثرات کو پیش کرتا ہے جو ردِ عمل کے طور پر اُس کی شخصیت میں اُبھرتے اور ترتیب پاتے ہیں۔ اسی لیے یہ اُسلوب اُس کی شخصیت کا عکس اور اُس کے مزاج کا آئینہ ہوتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ ایمرسن کہتا ہے کہ (اسلوب) مصنف کے ذہن کا عکس ہے۔ یعنی پیش کش کی منزل وہ منزل ہے جہاں فن کار کا ذاتی شوق و ذوق پسند و ناپسند، رُجحان و میلان اور افتادِ طبع کا سراغ لگایا جا سکتا ہے۔

اُسلوب وہ آئینہ ہے جس میں فن اور فن کار دونوں اپنے تمام نشیب و فراز کے ساتھ مُنعکس ہو جاتے ہیں۔ یہ فن اور فن کار دونوں کی گہرائی و گیرائی میں اُتر کر حیرت انگیز اور تعجب خیز نتیجہ برآمد کرتا ہے، اس کو بہتر طور پر برتنے سے اگر علم و فن کو ابدیت حاصل ہوتی ہے تو یہ فن کار کی پراگندہ نقابِ شخصیت کی تہیں بھی کھولتا ہے سب سے پہلے اس کا رشتہ فن کار کی شخصیت سے جوڑنے کا سہرا لارڈ لوئی بوفان کے سر ہے، جنھوں نے ۱۷۵۳ء میں فرینچ اکادمی کے افتتاحی جلسے کو خطاب کرتے ہوئے کہا تھا:۔

> "Style is the man (Le style estl' homme man) style consists in the order and the movement which we introduce in to other thought"
> (Discourse of style)

اُس کا خیال ہے کہ اُسلوب ہی انسان ہے، جو خیال کی تحریک کو ربط و تنظیم دیتا ہے، اس تعریف سے اس کا مقصد یہ تھا کہ مصنف کی شخصیت الفاظ میں منتقل ہو کر تحریر کے لباس میں جلوہ گر ہوتی ہے، واقعی یہ فقرہ کہ 'اسلوب ہی انسان ہے' نہایت بلیغ اور معنی آفریں ہے۔ یہ ادب اور نفسیات کے رشتے کی بھی نشاندہی کرتا ہے۔ یہ عین ممکن ہے کہ ادیبوں کے مشاہدات و تجربات میں مماثلت و مطابقت ہو، لیکن طرزِ اظہار میں یکسانیت اور مطابقت ناممکن ہے۔ ہر ادیب کا اندازِ نظر اور اُسلوبِ اظہار جُدا جُدا ہوتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ اسمتھ بربجر اسے مصنف کے ذہن و شعور کا مکمل ترجمان بتاتے ہوئے تفصیل سے اس طرح پیش کرتا ہے:۔

"Style is never a seperate quality but rather the amalgm and issue of all the mental and moral qualities in a man's possession and which bears the same relation to these that light bears to the mingled elements that make up the orb of the sun. And style, afterall, rather thought, is indefinable, yet all subduing just as fine manners are in social life In reality it is not so much Consequence what you say, as how you say it

[SMITH BERGER ESSAY P. 14]

اور اپنی کتاب "The Making of Literature" میں اسکاٹ جیمس نے کہا ہے کہ "اسلوب مصنف کی شخصیت کے عکس سے زیادہ کچھ نہیں ہو سکتا یہ پُر تاثیر اور دلکش اُس وقت ہوتا ہے جب مصنف کے ذریعہ منتخب الفاظ اس کی شخصیت اور ذوق کی نمائندگی کریں"

میرے خیال میں دونوں نظریات قابل قدر ہیں، لیکن اُسلوب نام ہے دونوں نظریات کے حسین توازن کا۔ یہاں خارجی اجزا بھی اہم ہیں اور داخلی محرکات بھی بے حد ضروری ہیں۔ پھر بھی فن کار کی شخصیت کے ردِّ عمل کے طور پر خونِ جگر کی آمیزش سے جو اسلوب بنتا ہے وہ ابدی اور آفاقی ہوتا ہے۔

اسلوب کے متعلق آسان ترین لفظوں میں یہی کہا جا سکتا ہے کہ اسے موضوع کے ساتھ کُلّی طور پر ہم آہنگ ہونا چاہیئے جو اسلوب موضوع سے

ہم آہنگ نہ ہو وہ ناقابل اعتنا اور سپاٹ کہلائے گا۔ اور یہاں ہم ہربرٹ ریڈ کی زبان میں کہہ سکتے ہیں کہ "یہ نہ تو زیور ہے، نہ ہی کسب و مشق سے اسے حاصل کیا جا سکتا ہے، نہ تو یہ ایک خول ہے، نہ ہی کسی قسم کی پیچیدگی، یہ اُس صلاحیت کا ترجمان ہے کہ اپنے مافی الضمیر کا اظہار موزوں ترین الفاظ میں کس طرح کیا جائے"

---

(۱). "style.... is not on arnament; it is not an exercise not a caper nor complication any sort. It is the sense of one's self, the knowledge of what one wants to say and saying of it in the most filling words"

(Herber Read and Dobree: London Book of Eng. prose. p. 218)

سید مستفیض الحسن

اسلوب بیان

کسی ادیب کی ذہنی ترقی کا پتہ اُس کی قوتِ بیانیہ اور اسلوبِ تحریر سے چلتا ہے۔ اگر وہ اپنے خیالات کا صحیح تجزیہ کر کے حسن بیان کے رشتے میں پرو سکتا ہے مبہم احساسات کو اپنی قوتِ ممیزہ سے جامد شکلوں میں پیش کر سکتا ہے۔ اُس کے الفاظ اُس کے خیالات کی کما حقہٗ ترجمانی کر سکتے ہیں۔ اُس کے جذبات کی شدت یا اُس کے احساس کی نزاکت اُس کے بیان سے منعکس ہے تو وہ ایک کامیاب ادیب ہے ورنہ ابھی اُس کو کثرتِ مشق کی ضرورت ہے، اچھے اسلوبِ تحریر سے ادیب کے ذہن کے سلجھے ہوئے اور تربیت یافتہ ہونے کا پتہ چلتا ہے اور بے ڈھنگے طرز بیان سے ادیب کے منتشر خیالات کا اندازہ ہوتا ہے، اچھا اسلوب ادیب کو نہ صرف اپنے نقطۂ نظر کی وضاحت میں معاونت کرتا ہے، بلکہ یہ بات بھی بڑی حد تک طرزِ ادا ہی پر منحصر ہے کہ ادیب اپنا نقطۂ نظر کس حد تک قاری کے ذہن نشین کرا سکا ہے۔

نثر ہو یا نظم دونوں اصنافِ ادب میں اسلوب بیان بڑی اہمیت رکھتا ہے اور اس سلسلے میں کسی ایک صنف کو دوسرے پر فوقیت دینا درست نہیں۔ دونوں ہی اظہارِ خیال کا ذریعہ ہیں۔ اگر ان میں کوئی چیز وجہ امتیاز ہے تو وہ خالص تکنیکی (Technical) ہے۔ نظم مترنم الفاظ کا ایک مجموعہ ہوتی ہے۔ نثر میں بھی روانی ہوتی ہے۔ اور میرا خیال تو یہ ہے کہ یہ تکنیک بھی جس کا ذکر ہوا اسلوبِ بیان اور طرزِ ادا کا نام ہے۔ شعر عالم تخیل سے تخلیق ہوتا ہے، اس لیئے اُس کا اسلوب نازک اور مترنم ہوتا ہے۔ نثر واقعاتی اُمور کی نگارش کے لیے مخصوص ہے۔ اس لیے اُس کا اسلوب سادہ، بے ساختہ، رواں اور

سلجھا ہوا ہونا چاہیئے۔ لیکن یہ امتیاز بھی صرف اصطلاحی ہے اور یہ حد بندی بھی صحیح نہیں۔ بعض اوقات نثر بھی لطیف ہو جاتی ہے۔ اور اس میں شعری نزاکتیں پیدا ہو جاتی ہیں۔ بعض اوقات نظم بھی اصطلاحاً تو نظم ہوتی ہے مگر اس میں واقعاتی امور بیان کیئے جاتے ہیں۔

واقعہ یہ ہے کہ اسلوب بیان و نیز یہ امر کہ ادیب نے اظہار خیال کے لیے نظم کو منتخب کیا یا نثر کو، ادیب کے ذہنی جھکاؤ (Inclination of mind) پر منحصر ہے۔ اس کے لیے کوئی نپے تلے قوانین وضع کرنا اصولاً صحیح نہیں۔ خیال (Idea) ذریعہ خیال (Medium of Expression) اور اسلوب بیان (style) ادیب کی اپنی شخصیت کے تین پَرتو ہوتے ہیں۔ یہ محال ہے کہ ادیب اپنی شخصیت کو اپنی ادبی تخلیق میں جھلکنے سے روک دے۔ ادیب تو کیا مورخ یا سائنس داں کے لیے بھی یہ ممکن نہیں یہ کچھ ضروری سا ہے کہ ادیب کا اپنا نقطۂ نظر (شعوری طور پر یا لاشعوری طور پر) اُس کی تخلیق میں رنگ آمیزی کرتا ہے، یہی بات اسلوب بیان کے بارے میں بھی دُرست ہے۔ ادیب کا نقطہ نظر قطعی طور پر خارجی (objective) ہونا تقریباً ناممکن ہے اور اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ سائنس کی خشک بحثوں میں بھی مصنف کی شخصیت کی جھلکیاں ملتی ہیں۔ اس سے یہ حقیقت واضح ہوتی ہے کہ جس طرح ادب ادیب کے اپنے احساسات اور خیالات کی جلوہ کاری ہوتا ہے۔ اسی طرح اسلوب بیان بھی ادیب کی شخصیت سے جِلا پاتا ہے۔ مکمل طور پر (objective) ہو جانا ادیب کے بس کی بات نہیں۔

ادیب اپنے ماحول سے متاثر ہوئے بنا نہیں رہ سکتا اور وہ ادب جس کو اُس نے جنم دیا ہے اُس کے زمانے کے ہزاروں ذہنوں کا آئینہ دار ہوتا ہے۔ کیونکہ ادیب کے خیالات بھی اُس کے ماحول کی پیداوار (بڑی حد تک) ہوتے ہیں۔ اسی طرح اُس کا اُسلوب بیان اُس زمانے کی لسانی تحریکوں سے اثر لیے بغیر نہیں رہ سکتا۔ اس کے اُسلوب کے پرکھنے کا معیار یہ ہوگا کہ عصری رجحانات کے مطابق وہ محل و مقام

کی مناسبت سے الفاظ استعمال کرے (Proper words in proper places) اُس کے الفاظ کا شعور جس درجہ بیدار ہوگا اُتنا ہی اُس کا طرزِ بیان موثر، جدید اور نکھرا ہوا ہوگا۔ ادیب کن الفاظ کو پسند کرتا ہے؟ وہ کن ترکیبوں سے گریز کرتا ہے؟ اُس کے الفاظ اُس کے احساسات و جذبات کی ترجمانی کرتے ہیں یا نہیں کرتے۔ اُس کے مضمون کی نزاکت یا شان شکوہ اُس کے منتخب کردہ الفاظ سے نمایاں ہے یا نہیں؟ یہ ہیں وہ معیار جو اُس کے اسٹائل پر فیصلہ کرنے میں معاون ہوں گے۔

ادیب کے ذہن میں ردّ و قبول کا ایک سلسلہ جاری رہتا ہے، وہ جانتا ہے کہ اُس کی نگارشات کے لیے کیسا لفظی ماحول (Atmospher) مناسب ہوگا تاکہ وہ اپنے خیالوں کو پوری پوری رعنائیوں کے ساتھ رقم کردے۔ ادیب کی ان کوششوں سے ہی زبانیں بنتی ہیں۔ الفاظ بنتے ہیں اور اُن کے معانی کے ساتھ کچھ مخصوص باتیں منسلک ہو جاتیں ہیں۔ ادیب زبان کی رُوح کو بیدار کرتا ہے اور اُس کو اپنے اسلوب سے صیقل کرتا ہے تاکہ وہ بدلتے ہوئے خیالات کی صحیح صحیح عکاسی کر سکے۔ زبانوں کی تاریخ دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ ہر زبان بہت سی منازلِ ارتقاء سے گذرتی ہے۔ کچھ الفاظ ترک کر دیئے جاتے ہیں، کچھ نئے نئے الفاظ زبان میں شامل ہوتے ہیں۔ بعض دوسرے الفاظ کے مفہوم میں تبدیلیاں ہوتی رہتی ہیں۔ نئی اصطلاحیں بنتی ہیں اُردو زبان ایک انتخابی مرحلہ (Process of Electicism) سے گذرتی ہے۔ پھر تنقید اُس کو مانجھ کر شُستہ اور سلیس بنا دیتی ہے اور وہ دقیق اور مشکل مضامین کے اظہار کا ذریعہ بننے کے لائق ہو جاتی ہے۔ ردّ و قبول کے اِن مراحل میں ادیب اِس جستجو میں رہتا ہے کہ وہ زیادہ سے زیادہ (suggestive) الفاظ کو اپنائے تاکہ وہ کم سے کم الفاظ میں زیادہ سے زیادہ مطالب حُسن و خوبی کے ساتھ سمو دے، تاکہ قاری اُس کے فن پارہ کو پڑھنے سے اُکتائے بھی نہیں اور ادیب کے نقطۂ نظر اور مقصد سے بھی متفق ہو جائے اور اگر متفق نہ ہو تو کم سے کم واقفیت ہی حاصل کرے۔ ظاہر ہے کہ ادیب کا نقطۂ نظر اور اُس کا مقصد بھی اُسکے اُسلوب بیان پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ اگر ادیب کے مقاصد بُلند ہیں (اور ہونے چاہئیں کیوں کہ ادب حقائق ہی کی عکاسی کا نام ہے) تو اُس کا اسلوب

سنجیدہ، ستھرا اور سلجھا ہوا ہونا ضروری ہے۔ وہ جس خیال کی عکاسی کر رہا ہے وہ سطحِ قرطاس
پر جوں کا توں منتقل ہو جائے تاکہ حقِ کمالات ادا ہو جائے اور اُس کی تخلیق اُس خلوص، حسن
اور شگفتگی کی امانت دار ہو جائے جس کی عکاسی وہ اس فن پارہ میں کر رہا ہے۔ اس مقصد
کے لیے ادیب کو جہاں ضروری عناصر کی عکاسی وہ اس فن پارہ میں کر رہا ہے۔ اس مقصد
کے لیے ادیب کو جہاں ضروری عناصر کی عکاسی کرنی پڑتی ہے وہیں اُس کو غیر ضروری عناصر
کو احتیاط سے علیحدہ کرنا پڑتا ہے۔ اور یہ عمل اُس کے اسلوب کی نفاست اور پاکیزگی کا ضامن
ہوگا۔ شلر نے ایک موقع پر لکھا تھا:

The artist may be known, rather by what he omits.

گویا غیر ضروری تزئین (Surplusage) فن پارے کی فطری جاذبیت پر بُری طرح اثر انداز
ہوتی ہے اور اُس کے اثر کو کم کر دیتی ہے۔ اس سے ادب کی مقصدیت فوت ہونے لگتی ہے
اس لیے ادیب کی نظر ہمیشہ مقصد و منتہیٰ پر رہنی چاہیئے۔ ادیب کو اپنے مقصد کے مطابق ہی
اسلوب اختیار کرنا چاہیئے تاکہ اُس کی تخلیق سوکھے چوبی اصولوں کی طرح بے جان اور بے
روح بنکر نہ رہ جائے۔ اُس کی افادیت ختم نہ ہو جائے۔ اسلوبِ بیان کی تربیت میں ادب
کے ذہن کا سب سے بڑا کارنامہ یہی ہے تاکہ قاری کو یہ محسوس ہو کہ حقیقت کی مٹھاس
اُس کے لبوں کو چھو گئی ہے۔

ادیب کو یہ یاد رکھنا بڑا مفید ہوگا کہ کسی بات کو بہترین طریق پر ادا کرنے کا
صرف ایک ہی طریقہ ہو سکتا ہے۔ اُس کا مطمحِ نظر یہ ہونا چاہیئے کہ وہ اُسی طریق کو اختیار
کرے چاہے اُسے کتنی بھی کاوش کرنی پڑے۔ اس ضمن میں مجھے فلابرٹ (Flaubert)
کا قول یاد آتا ہے۔ اُس نے کہا تھا:

"There is but one — one form,
one mode — to express what
I want to say."

جب تک اظہارِ مطلب کے لیے اتنی سعی نہ کی جائے کہ اُس سے بہتر طریقہ

اظہار ممکن ہی نہ ہو۔ تب تک ادیب اسلوب کی صحیح تربیت نہیں کر سکتا۔

اس طرح اسلوب بیان کا مسئلہ مختصراً یہ ہے کہ اظہار مطلب میں ادیب کی نظر مقصد سے نہ ہٹنے پائے۔ وہ اپنے مقصد کو ذہن نشین کرانے کے لیے مناسب صنف بیان اختیار کرے۔ موزوں اور (suggestive) الفاظ استعمال کرے۔ شگفتہ، سلیس اور چست فقرے ہوں۔ اور جملے مربوط ہوں اور یہ مجموعہ ادیب کی حدِ بساط میں بہترین ہو۔ تاکہ مضمون کی روح اور قالب متحد ہو جائیں اور اس کا قاری پر وہی اثر مرتب ہو، جو فن کار کے ذہن پر فن پارہ کی تخلیق کے ذیل میں ہوا تھا۔

احتشام حسین

جدید اردو نثر کا اسلوبی ارتقا

اسالیب ادب کا ارتقا اگرچہ ادیب کی شخصیت کا مظہر ہوتا ہے لیکن ارتقائے زبان کی ایک خاص منزل کے بغیر اس کا تصور نہیں کیا جا سکتا۔ زبان کے پختہ ہوتے، اظہار کی اہلیت پیدا کرنے اور خیال اور جذبے کی پیچیدگیوں کا ساتھ دینے کی قوت حاصل کرنے میں وقت لگتا ہے۔ اس لیے جب جدید اردو نثر میں اسالیب کے ارتقا پر غور کرنا ہو تو اس حقیقت کو نظر انداز نہیں کرنا چاہیئے کہ اگرچہ نثر کے ابتدائی نمونے پندرھویں صدی عیسوی میں نظر آنے لگتے ہیں، لیکن وجہی کی سب رس اور تحسین کی نوطرز مرصع کو چھوڑ کر اٹھارویں صدی کے خاتمے تک ایسا نثری ادب نظر نہیں آتا جس میں ادبی اور فنی حسن تلاش کیا جا سکے سچ یہ ہے کہ اردو نثر کا اصل سرمایہ تقریباً ڈیڑھ سو سال کی محنت کا نتیجہ ہے۔ اور اسے جدید ہی کہہ سکتے ہیں۔ اس کی کڑیاں فورٹ ولیم کالج، دلی کالج کی ورنا کیولر ٹرانسلیشن سوسائٹی لکھنؤ میں سائنس کی بعض کتابوں کے تراجم، حیدرآباد میں شمس الامرا امیر کبیر کی ان علمی کوششوں سے ملائی جا سکتی ہیں جو بہت زیادہ عام نہ ہونے کی وجہ سے ادیبوں اور عام پڑھنے والوں کو متاثر نہ کر سکیں لیکن جن کی ہیئت، ترتیب اور ترکیب میں ان جدید تصورات کی کارفرمائی نظر آتی ہے جو ہندستان کے خالص مشرقی انداز نظر پر اپنی چھاپ ڈال رہے تھے جدید کا تصور ایک زمانی تصور ہے، لیکن واقعات کے رشتے ایک دوسرے میں اس طرح گتھے ہوئے ہیں کہ ماضی سے بالکل الگ کر کے کسی خاص تاریخ یا سال سے دور جدید کو شروع نہیں کیا جا سکتا، یہاں تک کہ ۱۸۵۷ء کی بغاوت بھی، جسے عام طور سے دور جدید کا نقطۂ آغاز قرار

دیا جاتا ہے، اپنے وجود کے لیے اس دور کی محتاج تھی جو گذر چکا تھا اور جس کا شمار قدیم میں کیا جا سکتا ہے۔ اس طرح ہم جدید اُردو نثر کو انیسویں صدی میں کہیں سے شروع کر سکتے ہیں اس مضمون میں جدید محض زمانے کے اعتبار سے پیش نظر نہیں ہے، بلکہ اس نوعیت کے لحاظ سے ہے جو ادبی ارتقا میں ایک خاص منزل اور مقام پر پیدا ہوتی ہے۔ یہ منزل اس وقت آئی جب وہ سارے تعلیمی، سماجی، تہذیبی، علمی اور ذہنی اسباب یک جا ہو گئے، جن کی وجہ سے زندگی کے نئے تقاضے وجود میں آتے ہیں اور لوگ اپنے مسائل کا حل بگڑتے ہوئے حالات کی روشنی میں تلاش کرنے پر مجبور ہوتے ہیں۔ انیسویں صدی کے وسط میں اس حیثیت سے ایک اہم نقطۂ آغاز بن سکتا ہے۔ کیونکہ جہاں تک اُردو نثر کے ارتقا کا سوال ہے، اس وقت وہ سارے حالات ایک خاص تیزی سے وجود میں آ رہے تھے جو کسی ادب کی تقدیر بدل سکتے ہیں۔

نثر کی خصوصیات میں ایک اہم خصوصیت یہ ہے کہ وہ ترسیل علم کا کام دیتی ہے یعنی اس کے ذریعہ وہ سماجی مقاصد پورے کیے جا سکتے ہیں جن کا بروئے کار لانا کسی خاص زمانے میں ضروری ہو جاتا ہے۔ چنانچہ انیسویں صدی کے بدلتے ہوئے شعور نے ذہنی کش مکش کی وہ صورت پیدا کر دی تھی جہاں مختلف نقطہ ہائے خیال رکھنے والے، اپنے تصورات کی تبلیغ ضروری سمجھنے لگے تھے۔ نئی تعلیم نے صدیوں کی بنی بنائی راہوں پر چلنے میں روڑے اٹکانے شروع کر دیئے تھے۔ اور نئے علوم اس بات پر مجبور کر رہے تھے کہ زندگی کا سارا سرمایہ ان کی روشنی میں پھر اس حیثیت سے پرکھ لیا جائے کہ آنے والی نامعلوم منزلوں میں اس پر بھروسہ بھی کیا جا سکتا ہے یا نہیں اگر ایک طرف ایسے لوگ تھے جو قدیم تصورات سے ہٹنا اپنی ذہنی اور جذباتی موت کے مترادف سمجھتے تھے تو دوسری طرف ایسے گروہ بن گئے تھے جن کے خیال میں قدیم علوم زندگی کا ساتھ دینے کے قابل ہی نہیں رہے تھے۔ ظاہر ہے کہ جب ایسی کش مکش پیدا ہوتی ہے تو، اگرچہ مادی طور پر وہ معاشی اور اقتصادی تغیر کی شکل میں رونما ہوتی ہے، لیکن جذباتی اور ذہنی حیثیت سے اس کا اظہار ان ذہنی اقدار کی کشاکش کی صورت میں ہوتا ہے جو

تہذیبی روایات اور تہذیبی مراسم زندگی سے وابستہ ہوتے ہیں۔ خیالات کے اس تصادم کی دل چسپ مثالیں راجہ رام موہن رائے کی تحریک اصلاح اور ان کے مخالفین کی تحریروں میں بھی دیکھی جا سکتی ہیں اور سر سید اور ان کے معترضین کی ادبی بحثوں میں بھی جب خیالات کا تصادم ہوگا اور لوگ اپنے اپنے نقطۂ نظر کی برتری ثابت کر کے دوسروں کو اس سے متاثر کرنا چاہیں گے تو لا محالہ انھیں اظہار کے لیے ایک ایسے اسلوب کا سہارا لینا پڑے گا جو مدلل، جان دار، رواں، عام فہم اور اثر انگیز ہو۔ یہی چیز جدید نثر کے ارتقا کا سنگِ بنیاد بن گئی۔ مذہبی تغیرات اور سماجی اصلاح کے تصورات وضاحت چاہتے تھے۔ نئی تعلیم کی وجہ سے حقیقت پسندانہ رویّہ اختیار کرنا ضروری ہو گیا تھا اور جدید علوم کی ترویج وقت کے تقاضوں، سے ہم آہنگ بننے کے لیے ناگزیر ہو گئی تھی ان تمام باتوں کے لیے نثری اظہار ہی ایک مضبوط ذریعہ بن سکتا تھا۔ اس لیے جب ہم یہ دیکھتے ہیں کہ غدر کے بعد اچانک اُردو نثر میں وہ ساری صلاحیتیں پیدا ہو گئیں، جنھیں ایک اعلیٰ پایے کی نثر کے لیے ضروری قرار دیا جاتا ہے، تو ہمیں تعجب نہیں ہوتا۔

جو شخص اس دَور کے تغیرات اور ان کے بنیادی اسباب کا اندازہ نہیں لگا سکتا، اس کی سمجھ میں یہ بات آسانی سے نہیں آ سکتی کہ تھوڑے ہی دنوں کے اندر اُردو نثر جو قصّے کہانیوں، مذہبی بحثوں اور معمولی ترجموں سے آگے نہیں بڑھی تھی۔ کس طرح اس قابل ہو گئی کہ سوانح نگاری، تنقید، لسانی مسائل، انشائیہ نگاری، تاریخ نویسی اور مدلل فلسفیانہ مقالات کو وجود میں لا سکے۔ اس عہد کی ساری تہذیبی ذہنی اور سماجی کش مکش کے پیچھے شعوری یا غیر شعوری طور پر قدیم اور جدید، مشرق اور مغرب، مذہب اور سائنس روایت اور درایت، اصلاح اور رسم و رواج کی کشاکش کام کر رہی تھی۔ یوں تو در اصل ہندستانی ذہن تین حصوں میں بٹا ہوا تھا۔ وہ جو قدیم کے مقابلے میں جدید کی طرف مائل تھا۔ وہ جو جدید سے خوف زدہ ہو کر قدیم ہی سے چمٹا رہنا چاہتا تھا اور وہ جو دونوں کی اچھائیوں کو ملا کر ایک جدید تصور حیات تعمیر کرنے کا متمنّی تھا لیکن عملاً یہ تصادم جدت پسندوں اور قدامت پرستوں کے

درمیان نمایاں ہوتا تھا۔ کیوں کہ خالص جدید نظریات کی حمایت کرنے والے بہت کم تھے اور ہندوستان کی معاشی اور سماجی حالات کو دیکھتے ہوئے ایک جدید تصورحیات تعمیر کرنے کا متمنی تھا. کیوں کہ خالص جدید نظریات کی حمایت کرنے والے بہت کم تھے اور ہندستان کی معاشی اور سماجی حالت کو دیکھتے ہوئے ایک ایسے جدید طبقے کا تصور بھی نہیں کیا جا سکتا جو اپنی ساونتی جڑوں کو یک سر کھو کر نئی زندگی کا مبلغ بن جائے۔ اس لیے راجہ رام موہن رائے ہوں یا سر سید، حالی ہوں یا نذیر احمد آزاد ہوں یا شبلی سب اصلاح کی حدوں کے اندر ہی کام کر رہے تھے۔ اس طرح زبان و ادب پر ان کے اثرات ایک خاص طرح کی حقیقت پسندی کا پتا دیتے ہیں اور اس درمیانی گروہ کا پلڑ آہستہ آہستہ بھاری ہوتا نظر آتا ہے جو بدلتے ہوئے حقائق کو محسوس کر کے اپنے ادبی کارناموں کو ان سے ہم آہنگ کرنا چاہتا تھا۔

اس دور کی نثر کا مطالعہ کرنے والا چند حقایق سے واضح طور پر متاثر ہوگا۔ پہلی بات تو وہی، جس کی طرف اشارہ کیا گیا۔ یعنی مسایل کی وضاحت اور خیالات کی کشمکش کی وجہ سے ایک مرصع اور رنگین اسلوب کی جگہ سادہ نگاری کو عروج ہوا کیونکہ حقیقتیں اس کے ذریعے زیادہ جان دار شکل میں پیش کی جا سکتی تھیں دوسرے یہ کہ ہر اہم لکھنے والا ایک اصلاحی مقصد کا مبلغ نظر آتا ہے اور وہ اپنے مقصد پر پردہ ڈالنے کی کوشش نہیں کرتا بلکہ شعوری طور پر اس کا اعلان کرتا ہے کہ ادب کو قومی تعمیر کے کام آنا چاہیئے تیسری اہم بات نئے اصناف کا وجود میں آنا ہے جن سے اردو نثر کا دامن پہلے خالی تھا اور ادب کو جس حد تک بھی داخلی کیفیات اور تجربات کا قرار دیا جائے، یہ حقیقت نمایاں رہتی ہے کہ وہ خارجی اثرات اور محرکات سے بھی اپنا دامن نہیں بچا سکتا۔

اب جو محرکات کا ذکر آگیا ہے تو یہ کہہ دینا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ ساری دنیا میں ادبی ارتقا کا دامن بھی مختلف علاقوں کی صنعتی اور سائنسی ترقی سے بندھا ہوتا ہے۔ نئے حالات نے پریس قائم کرنے، اخبارات و رسایل شایع کرنے اور کتابوں کی

خرید و فروخت کو ایک تجارتی شکل دینے کی طرف متوجہ کیا۔ اس طرح ادیبوں اور ان کے پڑھنے والوں کے درمیان وہ رشتہ قائم ہوا جس کا تصور اس سے پہلے نہیں کیا جا سکتا تھا اب تک شعر و ادب کی سرپرستی کرنے والے بادشاہ اور ان کے امرا تھے، کتابوں کی خریداری مخصوص طبقوں تک محدود تھی۔ تصانیف کی نقل اور فراہمی کا مسئلہ بھی پیچیدہ تھا۔ لیکن جب کتابیں آسانی سے چھپنے اور بازار میں فروخت ہونے لگیں تو عام پڑھنے والے ادیبوں اور شاعروں کے سرپرست بن گئے۔ یہ ایک طویل بحث ہے کہ ان باتوں کا ادبی ذوق پر کیا اثر پڑا اور صنعتی دور نے ادبی ارتقا کی رفتار کو کس طرح دوسری طرف موڑ دیا۔ یہاں اتنا ہی کہا جا سکتا ہے کہ جب جاگیردارانہ نظام کا زوال ہوا تو ادب نے اپنے لیے ایک دوسرا بازار پیدا کر لیا اور اس نئی سرپرستی کے خیال سے اپنے اسلوب اور معیار کو بدلنا شروع کر دیا۔ یوں تو اعلا ادب کا خطاب ہمیشہ عام انسانوں سے رہا ہے اور میر کے سے گوشہ نشین شاعر نے بھی اپنے اس احساس کا اظہار کیا ہے کہ ؎

شعر میرے ہیں گو خواص پسند پر مجھے گفتگو عوام سے ہے

لیکن حقیقت یہ ہے کہ بعض سماجی حالات میں عام لوگوں کی رسائی ادب تک بڑی مشکل سے ہوتی ہے اب یہ صورت ہو گئی کہ جس کے پاس تھوڑا بہت ادبی ذوق ہوا اور کچھ پیسے، وہ بڑی آسانی سے اپنی پیاس بجھا سکتا تھا۔ ایسی حالت میں یہ سمجھنا کچھ مشکل نہیں کہ ایک طرف تو لکھنے والوں کو اس بات کا خیال رکھنا ضروری تھا کہ وہ کیوں اور کس لیے لکھ رہے ہیں اور دوسری طرف پڑھنے والے تھوڑا بہت مغربی ادب سے واقفیت حاصل کرنے کے بعد اس بات کے متمنی تھے کہ اُن کے ادبی سرمائے میں بھی ان نئے سکّوں کا اضافہ ہو۔ اس کا یہ لازمی نتیجہ تھا کہ مروجہ اصناف کے علاوہ نئے اصناف پیدا ہوں اور برُے بھلے، ذہنی آسودگی کا سامان فراہم کریں۔ چونکہ شاعری کی جڑیں انسان کی جذباتی اور قومی زندگی میں گہری پیوست ہوتی ہیں اور ان کا تعلق کسی نہ کسی شکل میں ترنم اور موسیقی سے بھی ہوتا ہے جو قومی مزاج پر حاوی ہوتی ہیں اس لیے اصناف

شاعری اور روح شاعری میں زیادہ تبدیلی کا امکان ذرا کم ہے، لیکن نثر کا معاملہ اس سے مختلف ہے۔ چنانچہ دورِ جدید میں نثر نے جس حد تک خارجی حالات کا اثر قبول کیا نظم میں ان کی کھپت اس حد تک نہ ہو سکی اس کی وجہ ایک یہ بھی ہو سکتی ہے کہ دورِ جدید کے آغاز سے پہلے ہی شاعری نے عروج کی کئی منزلیں طے کر لی تھیں اور مختلف اصناف کے اعلا نمونے پیش کر دیے گئے تھے لیکن نثر اس کے مقابلے میں بہت پیچھے رہ گئی تھی۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ گویا جذباتی زندگی کے باہر وہ خارجی اور مادی حالات میں تبدیلیوں کا انتظار کر رہی تھی اور جیسے ہی یہ حالات بدلے نثر نے بھی ان کا ساتھ دیا۔

یقین کے ساتھ یہ بتانا کہ جدید نثر کی پہلی تصنیف کون سی ہے، کیوں کہ جیسا کہا جا چکا ہے موضوع کے اعتبار سے نہ سہی، اسلوب اور طرزِ ادا کے لحاظ سے فورٹ ولیم کالج کے بعض کارنامے جدید انداز کے حامل ہیں لیکن وہ تبدیلی جو ظاہر و باطن دونوں پر حاوی ہو اس جدید شعور ہی سے وابستہ کی جا سکتی ہے جس کا اظہار سرسید، حالیؔ، آزاد اور نذیر احمد کی تحریکوں میں ہوا۔ ماسٹر رام چندر کے بعض مضامین، غالبؔ کے خطوں اور ورنا کیولر ٹرانس لیشن سوسائٹی کے بعض تراجم بھی نظر انداز نہیں کیے جا سکتے ہیں لیکن جدید سماجی اور تہذیبی شعور کی شرط لگا دینے کے بعد یہ کام آسان ہو جاتا ہے کہ قدیم کو جدید سے کس طرح الگ کیا جائے۔ قدیم اور جدید کی اس کشمکش کی ایک واضح مثال خود سرسید کی پہلی تصنیف آثار الصنادید ہے۔ جب انھوں نے اسے پہلی دفعہ مرتب کیا تو قدیم طرزِ تحریر کی اہمیت کے قائل تھے۔ اور اسے برقرار رکھنے کے لیے یہ بات سمجھ میں آ گئی کہ عام ادبی رجحان سادگی، حقیقت پسندی اور اظہارِ مقصد کی طرف ہوتا جا رہا ہے تو انھوں نے اس کتاب کو اس سادہ نثر میں لکھا، بعض ناقدوں کی نظر میں جس کے وہ باقی تھے اس مثال کے پیش کرنے کا مقصد یہ دکھانا ہے کہ ارتقائے نثر میں بدلتی ہوئی سماجی زندگی کو کتنا دخل تھا۔ جب ہم ان بنیادی باتوں کو سمجھ لیں گے تو ہمارے لیے یہ سمجھنا بھی آسان ہو جائے گا کہ ایک بہت ہی مختصر مدت میں سرسری

معتقدانہ مذہبی تصانیف نے منطقی اور مدلل متکلمانہ اور فلسفیانہ انداز کس طرح اختیار کر لیا۔ تذکروں کے سرسری کلمات تحسین و تنقیص نے باقاعدہ تنقید کا روپ کس طرح دھارا اور معمولی سوانحی اشاروں نے مبسوط اور ضخیم سوانح عمریوں کا لباس کیونکر پہن لیا۔

اس بات کی طرف متوجہ کیا جا چکا ہے کہ اشاعت اور طباعت کی آسانیوں نے اخبارات اور رسائل کو جنم دیا جن کے صفحات کا وقتی مسائل اور عارضی مباحث سے بھرا ہوا ہونا ضروری ہوتا تھا۔ کتابیں لکھنے اور شائع کرنے میں وقت صرف ہوتا ہے۔ مختصر مضامین میں کہنے کی ضروری باتیں اشارتاً بڑی خوبی سے کہی جا سکتی ہیں۔ اس طرح رسالے اور اخبار روزمرہ کی زندگی میں پیدا ہونے والے سماجی، علمی، ادبی، تہذیبی اور مذہبی مسائل کی بحث کے لیے زیادہ مناسب ہوتے ہیں اور آہستہ آہستہ اس فضا کی تشکیل کرتے ہیں جو نئے میلانات پیدا کرتی ہے۔ چنانچہ اردو میں اس صنف کو رواج پانے کا موقع ملا جسے انشائیہ کہا گیا ہے۔ محض یہ سمجھنا کہ ماسٹر رام چندر، آزاد، یا سرسید نے انگریزی ادب سے متاثر ہو کر اڈیسن، اسٹیل اور جانسن کی نقل میں مضامین لکھے، ایک ادھوری حقیقت ہے۔ کیونکہ متغیر حالات اور ان سے پیدا ہونے والے تقاضے خود ہندستان میں ایسی فضا پیدا کر رہے تھے جس میں خاص طرح کے وقتی مسائل کو ان مضامین ہی کی شکل میں پیش کیا جا سکتا تھا۔ اخبارات و رسائل کی موجودگی اس بات میں معین ہوئی۔ اسی طرح اس میں شک نہیں کہ نذیر احمد، سرشار اور شرر کو ناول لکھنے کی تحریک انگریزی ناول پڑھ کر ہی ہوئی لیکن یہ بھی غلط نہیں ہے کہ غدر کے بعد کا ہندستان داستانوں اور پرانی وضع کے قصوں میں پیش نہیں کیا جا سکتا تھا۔ نئی تعلیم نے ذہن کو استدلال اور حقیقت پسندی کے قریب پہنچا دیا تھا اس لیے اس تنقیدی رنگ کا بدل جانا بھی ضروری تھا جو شعر و ادب کو محض انفرادی پسند اور ناپسند کے کانٹے پر تولتا تھا۔ تذکروں کی تنقید صرف اس فطری خواہش کی غماز ہے جو ہر انسان میں اچھے اور برے کی پرکھ کے لیے موجود ہوتی ہے لیکن ایک فنی یا سائنسی بننے کے لیے اس کا ایسی راہوں سے گزرنا

ضروری تھا جو اس بدلتے ہوئے تہذیبی اور ذہنی ماحول میں پیدا ہوگئی تھیں۔ پھر یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ جدید تعلیم نے مغربی ادب کے نمونوں سے روشناس کر دیا تھا۔ اس لیے جن اصناف کی روایت خود اُردو میں موجود نہیں تھی انھیں مغرب سے مستعار لے کر مشرقی ذہن نے اپنے سانچے میں ڈھال لیا۔ عبوری دور کی یہی دشواری ہے جسے نہ سمجھنے کی وجہ سے پروفیسر کلیم الدین، احسن فاروقی اور بعض دوسرے حضرات اور اُردو تنقید کو مغربی نقادوں کے اصولوں کا نامکمل عکس پاکر جھنجھلاتے ہیں اور کبھی نذیر احمد اور سرشار کے ناولوں کو محض تمثیلی قصے کہہ کر اُن پر سخت تنقیدیں کرتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ مغربی اثر قبول کرنے کے بعد بھی اردو نثر زبان و بیان کی ان حدوں کو یک سر توڑ نہیں سکتی تھی جو اب تک اس کے اظہار کا ذریعہ بنی ہوئی تھیں۔ مغرب کی نقالی کا الزام محض ایک طرح کی سطح بینی کا غمّازہ ہے، اس سے بدلتے ہوئے شعور کی ساری پیچیدگیوں کو نہیں سمجھا جا سکتا۔

سرسید، نذیر احمد، آزاد، حالی، شبلی، ذکاء اللہ، محسن الملک، سرشار اور شرر ممکن ہے۔ اس مفہوم میں جدید نہ کہے جا سکیں جو آج ہمارے پیش نظر ہے، لیکن نثری اسلوب کے لحاظ سے انھوں نے وہ اثرات قبول کر لیے تھے جن کا تقاضا ان کا زمانہ کر رہا تھا، دوسرے الفاظ میں اس دور کی نثر میں ان سارے اسالیب کا عکس دیکھا جا سکتا ہے، جو بیسویں صدی کی دوسری، تیسری اور چوتھی دہائیوں میں رونما ہوئے۔ اس سفر کی پہلی منزل کا پتہ چلانے کے لیے ہمیں سرسید کے مضامین اور مہدی افادی کے انشائیوں کا مقابلہ کرنا چاہیئے۔ نذیر احمد کی توبۃ النصوح اور رسوا کی امراؤ جان ادا کے اختلاف کو دیکھنا چاہیے اور تنقید و تحقیق کی اس بدلتی ہوئی حالت پر نظر رکھنی چاہیئے جو حالی اور آزاد سے ہوتی ہوئی سجاد انصاری، عبدالحق، عبدالماجد دریابادی اور محمود شیرانی تک پہنچتی ہے۔ اس بات کو ہر مقام پر ملحوظ رکھنا چاہیئے کہ یہ ارتقا مواد اور ہیئت، خیالات و اسالیب ہر ایک میں ہو رہا تھا۔ نئے اصناف ادب کی پیدائش سے الگ قدیم اصناف میں بھی ایسی تبدیلیاں ہو رہی تھیں جو ذہنی

تغیر اور میلان کی غمازی کرتی ہیں۔ اگرچہ یہ بات زیادہ تر نظم کے دائرے میں رونما ہوئی، لیکن وہ افسانوی نثر جو ابتدائی داستانوں میں ملتی ہے یا فسانۂ عجائب میں آسانی پیدا کرتی ہے۔ اس نثر میں بدل گئی جس کا مطالعہ حقیقت پسندی کرتی تھی، اس طرح ابتدائی مذہبی رسائل کے اکھڑے اکھڑے اسلوب کی جگہ ایک مدلل اور فلسفیانہ اسلوب آگیا کیونکہ بدلتے ہوئے ذہنوں کے لیے یہی مناسب ہو سکتا تھا

دورِ جدید کی اُردو نثر کا مطالعہ اگرچہ محض اسلوب کے ارتقا کے نقطۂ نظر سے بھی کیا جا سکتا ہے لیکن اصل مطالعہ وہی ہوگا جو مختلف اصناف ادب کے وجود میں آنے اور مختلف ادبی ضرورتیں پوری کرنے کے سلسلے میں ہو کیونکہ اسالیب کی تبدیلی اسی کا ایک جزو ہے۔ عہد جدید کے پہلے دور میں جن ادیبوں نے شہرت حاصل کی، ان میں سے اکثر وہ تھے جو اپنی دماغی اور علمی صلاحیتوں کی وجہ سے اپنے عہد کے رہنما بھی تھے۔ جہاں تک مسلمانوں کا تعلق ہے۔ ان کی رہبری خالص مذہبی علما کے ہاتھ سے نکل کر ایسے تعلیم یافتہ لوگوں کے ہاتھ میں پہنچ گئی تھی جو وقت کا ساتھ دینے اور بدلتے ہوئے حالات کے پیچ وخم میں صحیح راستہ تلاش کرنے کے اہل تھے یہی وجہ ہے کہ ان کے مزاج اور دائرۂ ادب میں ایک طرح کی ہمہ گیری پائی جاتی ہے۔ انھوں نے خالص مقاصد کے ماتحت ادب اور زندگی کو ایک دوسرے کا ہمدرد، معاون اور ہم نوا بنانے کی کوشش کی یہ ایک ایسی روایت کی ابتدا تھی جس نے بعد کے تقریباً ہر بڑے ادیب کو متاثر کیا بیسویں صدی کے ابتدائی دَور میں کچھ دنوں تک انھیں بزرگوں کا سکہ چلتا رہا۔ چنانچہ تنوع کے باوجود اس عہد کے ناولوں اور انشائیوں، علمی اور تاریخی مقالوں میں ایک اندرونی یک رنگی پائی جاتی ہے۔

ناول کی ابتدا نذیر احمد سے ہوئی جن کے یہاں مقصدیت غالب تھی، کہانی کا شعور ان کے یہاں نمایاں طور پر موجود تھا۔ لیکن اس پر وہ خیالات غالب آگئے تھے جنھوں نے نذیر احمد کے سینے میں ہیجان بپا کر رکھا تھا۔ وہ اپنے قصوں کے ذریعے اس خاندانی، خانگی، مذہبی، اخلاقی اور ذہنی انتشار کی اصلاح کرنا چاہتے تھے جس

میں اس وقت کا مسلمان متوسط طبقہ گرفتار ہوگیا تھا۔ اس کی نادر تصویریں اصغری اور اکبری، نصوح اور کلیم، ظاہر دار بیگ اور ابن الوقت، مبتلا اور عارف، ہریالی بیگم اور صادق کے کرداروں میں دیکھی جا سکتی ہیں۔ ترقی اور رجعت کے تصادم سے ایسے ہی کردار وجود میں آ سکتے تھے۔ اور ان کا تذکرہ اس مثالی سطح پر، لیکن حقیقت پسندانہ انداز میں ہو سکتا تھا۔ رتن ناتھ سرشار ایک دوسرے مزاج کے ادیب تھے۔ وہ نہ مصلح تھے اور نہ رہبر نہ مولوی تھے نہ پنڈت۔ لیکن وہ بھی اپنی کھلی ہوئی آنکھوں سے ان مٹتے ہوئے مرقعوں کو دیکھ رہے تھے جن میں دھندلاہٹ کے باوجود بڑا بانکپن تھا اور بڑی رنگینی۔ تقریباً سو سال کے اندر اودھ نے ایک ایسی ہندستانی تہذیب کی تشکیل کی تھی جو تہذیبی ارتقا کی ایک خاص منزل ہی پہ وجود میں آ سکتی ہے۔ شاید یہ بات عجیب معلوم ہوتی ہو لیکن ہے ایک حقیقت کہ نذیر احمد کا اسلوب ناول کے لیے جتنا موزوں تھا اُتنا سرشار کا نہ تھا۔ سرشار کا ذہن داستان طرازی سے زیادہ قریب تھا۔ ان کا اسلوب متنوع، جان دار، شگفتہ اور دلکش ہونے کے باوجود حقیقت پسندانہ نہیں ہے۔ نذیر احمد کے لیے یہ بات نہیں کہی جا سکتی۔

نذیر احمد اور سرشار کے لیے یہ کہنا مشکل ہے کہ وہ کس شکل میں مغربی ادب سے متاثر تھے۔ لیکن مولانا شرر نے خود اس کا اعتراف کیا ہے کہ ناول نگاری کی طرف ان کی توجہ والٹر اسکاٹ کے ناول ٹیلسمان پڑھنے کے بعد ہوئی۔ شرر اردو کے ایک بڑے اہم ادیب تھے۔ لیکن ان کی تخلیقی قوت معمولی تھی۔ اس وجہ سے وہ اپنی ناول نگاری میں انگریزی ادب کے متبع ہوتے کے باوجود ایک حد تک آگے نہ بڑھ سکے۔ اپنے بیشتر ناولوں کے لیے انھوں نے ایک ایسی دنیا کا انتخاب کیا جس میں مذہبی جذبات کی آمیزش بھی تھی اس لیے مذہب اور تاریخ کے ایک رومانی مرکب سے انھوں نے اپنے جذباتی قارئین کو کچھ عرصے تک متاثر کیا۔ اس میں کسی حد تک ان کے اسلوب کی رنگینی اور جذباتیت کو بھی دخل تھا ان کے حریف حکیم محمد علی نے بھی اس رنگ کی مقبولیت کو دیکھ کر متعدد ناول لکھے لیکن شرر کی شخصیت ان کے مقابلے پر عظیم تر ثابت ہوئی۔ مرزا رسوا نے اپنی غیر معمولی علمی اور ذہنی صلاحیتوں کو پوری سنجیدگی اور قوت سے

کبھی تخلیقی ادب کی طرف نہیں موڑا تاہم اودھ کی تہذیب کے وہ نقوش جو سرشار سے بچ رہے تھے ان کی توجہ کا مرکز بنے اور امراؤ جان ادا میں اس حقیقت پسندانہ انداز سے پیش ہوئے جس سے اردو ناول کی سطح یکایک بلند ہوگئی۔ ان کا وہی اسلوب جو امراؤ جان ادا اور شریف زادہ میں حقیقت پسندی کی اعلےٰ مثال پیش کرتا ہے، ان کے دوسرے مضامین میں اپنی تازگی اور شگفتگی کھو دیتا ہے۔

اگرچہ اس وقت تک ہندستان کی بعض دوسری زبانوں میں ناول نگاری کو فروغ حاصل ہو چکا تھا اور سماجی اور انفرادی زندگی کے بعض مسائل ملکی اور قومی خصوصیات کے ساتھ پیش کئے جا چکے تھے لیکن اردو ناول عام زندگی کی تصویروں سے خالی تھا۔ نذیر احمد کے بعض کردار، سرشار کی بعض تصویریں اور رسوا کے بعض افراد قصہ یقیناً عوامی زندگی سے تعلق رکھتے ہیں لیکن یہ ایک حقیقت ہے کہ سب سے پہلے ان کے دل کے اندر جھانک کر دیکھنے اور ان کے مسائل سے آنکھیں چار کرنے کی کوشش پریم چند نے کی۔ پریم چند نے ہندستانی سماج کی وہ دنیا دیکھی جو اس سے پہلے کسی دوسرے ناول نگار نے نہیں دیکھی تھی۔ عام انسانوں کی دنیا جس کے گوناگوں مسائل توجہ چاہتے تھے۔ اور پریم چند اس کی مصوری کے اہل ثابت ہوئے۔ انھوں نے زندگی کو طبقوں اور خانوں میں بانٹ کر دیکھنے کے بجائے مکمل طور سے دیکھا۔ اس لیے ان کے ناولوں میں بعض خامیوں کے باوجود ہندستان کا دھڑکتا ہوا دل نظر آجاتا ہے، جہاں زندگی کی سادگی میں پیچیدگی اور صدیوں کی جہالت اور پستی میں اخلاقی قدروں کے نباہ کی کوشش موجود ہے۔ پریم چند نے جو نثری اسلوب اپنایا وہ زبان کے حسن سے مالامال ہے اور اظہار خیال کی ان پیچیدگیوں پر حاوی ہے جو خارجی حالات اور داخلی کیفیات دونوں میں اپنا الگ رنگ رکھتی ہیں۔

پریم چند نے حقیقت پسندی کے جس اسلوب کو فروغ دیا تھا اس کے متوازی ایک رومانی اسلوب پروان چڑھ رہا تھا جس کی آب یاری سجاد حیدر یلدرم اور نیاز فتح پوری وغیرہ کے ہاتھوں ہو رہی تھی۔ ان کے یہاں نثری اسلوب ادبی نقطۂ نظر سے زیادہ نکھری ہوئی شکل میں نظر آتا ہے۔ لیکن وہ مواد اور موضوع پر حاوی ہو جانے کی وجہ سے قصے کی اہمیت کو گھٹا دیتا

ہے اور سماج کی اس کشمکش کو بھرپور ڈھنگ سے سامنے نہیں لاتا جس کے دیکھنے اور دکھانے کا مطالبہ بیسویں صدی کا ذہن کرتا ہے۔ اگرچہ پریم چند ٹالسٹائی، گورکی، اور بعض دوسرے مغربی ادیبوں سے متاثر تھے لیکن جو نئے تجربے قصہ گوئی کے میدان میں ہو رہے تھے اور جن میں فرائڈ کے اثرات نمایاں تھے، ان سے وہ بے خبر تھے یا ممکن ہے باخبر رہے ہوں اور ان سے دل چسپی نہ رہی ہو لیکن نئی نسل ان تجربات پر بھی لبیک کہنے کے لیے آمادہ تھی۔ چنانچہ اس نقطۂ نظر سے سب سے پہلا مختصر ناول 'لندن کی ایک رات' سجاد ظہیر نے لکھا جس میں سیاست، جنس، تہذیب، تعلیم، شعور اور لاشعور، سب کو ملا کر ایک ایسا آمیزہ تیار کیا گیا ہے۔ جو جدید ہونے کی وجہ سے ضرور لذیذ تھا لیکن جس پر کاربند ہونا ہر ناول نگار کے امکان میں نہیں تھا چنانچہ یہ تجربے زیادہ آگے نہ بڑھ سکے۔

اس درمیان میں چند اور لکھنے والوں نے شہرت حاصل کی لیکن ان کا مطمع نظر صرف سطحی زندگی کو پیش کرنا تھا۔ ان کے ناولوں میں معمولی رومانی قصے، ہلکے پھلکے سماجی تصورات کے پس منظر میں پیش کئے جاتے تھے۔ ان میں فیاض علی، ایم۔ اسلم، رئیس احمد جعفری، رشید اختر ندوی، قیسی رام پوری، اے۔ آر۔ خاتون کے بعض ناولوں نے ہر دل عزیزی حاصل کی۔ لیکن ان میں نہ تو موضوعات کا دائرہ وسیع ہوا نہ نگاہ گہرائی میں گئی۔ نہ فن میں کسی قسم کی بلندی آئی، نہ زبان و بیان کی حدیں پھیلیں اور نہ کوئی ایسا اسلوب وجود میں آیا جسے ناول نگاری کی روایت میں اضافہ کہا جا سکے۔

تقریباً ۱۹۴۰ء کے بعد سے عزیز احمد، کرشن چندر، عصمت، اے حمید، قرۃ العین حیدر، احسن فاروقی وغیرہ نے فن اور فکر دونوں کے لحاظ سے ناول کو ایک نیا موڑ دیا۔ اگرچہ یہ بات قابل افسوس ہے کہ پریم چند کی روایت، جو سب سے زیادہ جاندار روایت تھی، آگے نہ بڑھ سکی۔ غالباً اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ نئے لکھنے والے محض شہری زندگی اور اس میں بھی صرف مخصوص لوگوں سے واقف ہیں انھیں اس وسیع دنیا سے زیادہ دل چسپی نہیں جو پریم چند نے تلاش کی تھی۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ زندگی اپنے سارے پیچ و خم اور نشیب و فراز کے ساتھ ناولوں میں رونما نہیں

ہوئی، عزیز احمد نے فن کارانہ طور پر حیثیت ناول لکھے لیکن ان کا موضوع 'اندھیرن' جیسی بے عنوانیوں اور خاص قسم کی نفسیاتی الجھنوں سے آگے نہ بڑھ سکا۔ گریز اور "ایسی بلندی ایسی پستی" ان کے فن اور موضوع دونوں کی نمائندگی کرتے ہیں۔ کرشن چندر نے شکست سے شروع کر کے اس وقت تک متعدد ناول لکھے ہیں لیکن ابھی تک ان کے کسی ناول میں وہ عظمت نہیں پیدا ہو سکی، ناول نگاری کا معیار جس کا مطالبہ کرتا ہے۔ زندگی میں حسن، خوشی، امن اور انصاف کی تلاش میں انھوں نے بہت سی غلاظتیں بھی دیکھی اور دکھائی ہیں لیکن ان کی گرفت ابھی ناول کے فن پر ڈھیلی ہے اور اظہار بیان کی لذت موضوع کی اہمیت پر غالب آجاتی ہے۔ عصمت نے کم سے کم ٹیڑھی لکیر میں نوجوان مردوں، عورتوں کی نفسیاتی اور جنسی زندگی کے ٹیڑھے پن کو اس خوبی سے بے نقاب کیا ہے کہ اس کا جواب صرف مغربی ادب میں مل سکتا ہے۔ لیکن ان کے تجربوں اور خیالوں کا دائرہ بھی تنگ نظر آتا ہے۔ اے حمید نے خوب صورت رومانی ناول لکھے ہیں، جن میں گہرائی نہ ہونے کے باوجود ایسا پر کشش افسانوی رنگ ہے جو شاعری کی سرحد کو چھو لیتا ہے انھیں بھی زندگی کے گہرے تجربات سے کوئی دل چسپی نہیں معلوم ہوتی۔ قرۃ العین حیدر کے ناول اہم تاریخی پس منظر میں زندگی کا جائزہ لیتے ہیں۔ خاص کر، آگ کا دریا، فکر و فن دونوں کے لحاظ سے ایک عظیم الشان تجربے کا پتا دیتا ہے، جس میں ان کا ذہن انسانی زندگی کے بعض ابدی میلانات اور تصورات سے نقاب اٹھانے کی کوشش کرتا ہے اور ان کا اسلوب بڑی خوبی سے ان کا ساتھ دیتا ہے۔ اس طرح اردو کے سیکڑوں ناولوں میں سے صرف چند ایسے ہیں جن کا ذکر اردو نثر اور اس کے اسلوب کے ارتقا کے سلسلے میں کیا جا سکتا ہے

کم و بیش یہی باتیں مختصر افسانوں کے متعلق بھی کہی جا سکتی ہیں اکثر لکھنے والے مشترک ہیں لیکن یہاں اس حقیقت کا اظہار ضروری ہے کہ اگرچہ ہمارے ناول نگار اس عالمی معیار کو نہ پا سکے جو روس، یورپ، اور امریکہ نے قائم کر دیا ہے لیکن مختصر افسانوں میں سے کچھ ایسی کہانیوں کا ایک ایسا انتخاب ضرور پیش کیا جا سکتا ہے جو اس معیار تک

پہنچ جاتی ہیں جس کی جستجو ایک نقاد کر سکتا ہے۔ ان فن کاروں میں پریم چند، علی عباس حسینی، کوثر چاند پوری، احمد علی، منٹو، بیدی، کرشن چندر، عصمت، حیات اللہ، احمد ندیم قاسمی، ممتاز مفتی، قرۃ العین حیدر، ہاجرہ مسرور، خدیجہ مستور، اشک، بلونت سنگھ عزیز احمد حسن عسکری، اختر اورینوی، اختر انصاری اور مسیح الحسن کے نام لیے جا سکتے ہیں جنھوں نے افسانے کا سر بلند کیا ہے۔ ان کے موضوع متنوع ہیں اور ان کی تکنیک جان دار ان کو بیان پر قدرت حاصل ہے اور افسانوی اسلوب کو تخلیقی رنگ میں پیش کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں پچیس [۲۵] تیس [۳۰] سال کے اردو افسانوں کا مطالعہ یہ بھی واضح کرتا ہے کہ وہ لکھنے والوں کے انفرادی زاویۂ نظر کی ترجمانی کے ساتھ ساتھ وقت کے تقاضوں سے ہم آہنگ رہا ہے افسانہ نگاروں کی ایک جدید نسل نے اس روایت کو آگے بڑھایا اور اس کے تنوع کو برقرار رکھا جس سے اردو افسانہ نویسی کا سر اب بھی اونچا ہے۔ اس کے نمائندہ افسانہ نگاروں میں جیلانی بانو، رام لال، شوکت صدیقی، رضیہ سجاد ظہیر، صادق حسین، مہندر ناتھ، دیوندر اسّر انور عظیم، انتظار حسین، اشفاق احمد، واجدہ تبسم، بشیشر پردیپ، اقبال متین، عابد سہیل اقبال مجید اور کئی دوسرے فن کار ہیں جنھیں مختصر افسانہ نویسی کا کوئی مطالعہ نظر انداز نہیں کر سکتا۔

دورِ جدید کی ابتدا ہی سے اُردو نثر کا مزاج بدلنے اور اسے علمی وقار بخشنے میں تنقید کا سب سے زیادہ ہاتھ رہا ہے۔ شاید یہ کہنا زیادہ مناسب ہو کہ ادبی تنقید خود اس نئے بنتے ہوئے تنقیدی شعور کا ایک جز تھی جو حالات نے پیدا کیا تھا۔ تذکرہ نویسی کی بے ربطی سے چھلانگ لگا کر آبِ حیات، مقدمہ شعر و شاعری، شعر العجم اور کاشف الحقائق تک پہنچنا خود اس بات کا ثبوت ہے کہ وقت ایک منطقی اور حقیقت پسندانہ اندازِ نظر، گہرے غور و فکر، تجزیے اور ترکیب کا مطالبہ کر رہا تھا۔ اس حقیقت سے انکار کرنا تو ممکن نہ ہوگا کہ یہ بہت کچھ مغربی اثرات کا نتیجہ ہیں۔ لیکن یہ کہنا بھی اس حقیقت کا جزو ہوگا کہ ان ادیبوں نے محض مغرب کے سہارے ترقی کی یہ راہ طے نہیں کی بلکہ اپنی ادبی روایات اور مشرقی تصورات اخلاق و تہذیب کو بھی برقرار رکھا۔ تنقید سے تخلیقی کام کرنے والوں کو فائدہ

پہنچا ہے یا نہیں، ان کی رہ نمائی ہوتی ہے یا نہیں، یہ کہنا تو بہت مشکل ہے لیکن اس سے یہ اندازہ ضرور ہوتا ہے کہ ادبی کارواں نے کسی خاص سمت میں کتنا راستہ طے کیا ہے اور کس طرح اور چونکہ یہ بحث مدلل تنقیدی انداز ہی میں ہو سکتی ہے۔ اس لیے تحقیقی کام کرنے والوں کا اس سے متاثر ہونا بعید بھی نہیں۔

آزاد، حالی اور شبلی نے تنقید کے ساتھ ادبی تحقیق کی راہیں بھی کھول دی تھیں جن پر چل کر مولوی عبدالحق، حافظ محمود شیرانی، ڈاکٹر زور، عبدالقادر سروری، نصیر الدین ہاشمی، مسعود حسن رضوی، قاضی عبدالودود، امتیاز علی عرشی، مہیش پرشاد، عبدالستار صدیقی وغیرہ نے جدید تحقیقی اسلوب کا ایک اعلا معیار قائم کر دیا۔ تحقیق ادب کے لیے کوئی نئی چیز نہیں ہے لیکن وہ بھی جس حقیقت پسندانہ اندازِ نگاہ کا مطالبہ کرتی ہے، وہ ملک کے حالات کو دیکھتے ہوئے بیسویں صدی سے پہلے ممکن نہ تھی۔ درمیان میں ایسا دور بھی آیا جب تحقیق اور تنقید ایک دوسرے کی حریف نظر آنے لگیں اور ایک کو دوسرے پر اس طرح ترجیح دی جانے لگی گویا دوسری صنف توسیع ادب کے لیے کسی حیثیت سے بھی مفید نہیں ہے اس عہد میں تحقیق کو گورکنی اور تنقید کو محض تشریح اور تاثر قرار دیا گیا۔ لیکن موجودہ عہد میں نہ صرف دونوں کی الگ الگ اہمیتوں کو تسلیم کیا جا رہا ہے بلکہ یہ خیال بھی جڑ پکڑتا جاتا ہے کہ دونوں ایک ساتھ مل کر ہی ادب کو صحیح راہ پر لگا سکتے ہیں۔

تنقید کا موجودہ دور اس ذہنی اور نظریاتی کش مکش کا غماز ہے جس سے ہندستان گزر رہا ہے۔ یہ کہنا بالکل غلط ہوگا کہ قدیم اور جدید، مشرق و مغرب ادبی اور سماجی حقیقت، ادیب کی آزادی اور ذمے داری یا جانب داری، پروپگنڈا اور عدم مقصدیت کی ساری بحثیں ختم ہو چکیں کیونکہ یہ تصورات زندگی کی اس جدلیاتی بنیاد کی پیداوار ہیں جسے مادی حقایق کی روشنی میں نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ اس لیے آج خالص ادب کے علم بردار بھی پائے جاتے ہیں اور ادب کے سماجی پہلوؤں پر زور دینے والے بھی۔ ادب کے شارح اور مفسر بھی ملتے ہیں، ناقد اور مبصر بھی تاثراتی اور جمالیاتی اندازِ نظر کے حامی بھی دکھائی دیتے ہیں اور سائنٹفک طریق کار کے مبلغ بھی۔ اس تصادم اور کشاکش

سے یقیناً اردو ادب کو فائدہ ہو رہا ہے اور نثری اسالیب میں وہ سنجیدگی اور توانائی آ
رہی ہے جسے تنقیدی ہونے پر بھی تخلیقی کہا جا سکتا ہے۔ موجودہ نقادوں میں فراق گورکھ
پوری، مجنوں، ڈاکٹر سید عبداللہ، آل احمد سرور، کلیم الدین احمد، اختر اورینوی، اختر انصاری
خورشید الاسلام، مسعود حسین خاں، ڈاکٹر اعجاز حسین، وقار عظیم، محمد حسن، ڈاکٹر احسن فاروقی
خلیل الرحمٰن، مجتبیٰ حسین، عبادت بریلوی، ممتاز حسین، سجاد ظہیر، ریاض احمد جمیل جالبی وغیرہ
جیسے مختلف انداز نظر رکھنے والے نقاد موجود ہیں گو یہ سئے نقاد اس روایت کے
پیدا کردہ ہیں جنھوں نے آزاد، حالی، شبلی اور سلیم پانی پتی کے بعد نیاز، مہدی
افادی، سلیمان ندوی، چکبست، پنڈت کیفی، مسعود حسن رضوی عظمت اللہ، عبدالماجد
دریابادی، سجاد انصاری، زور، سروری، اثر لکھنوی، اختر علی تلہری وغیرہ کو جنم دیا تھا
تاہم انھوں نے اپنے بزرگوں کے سرمائے ہی پر اکتفا نہیں کی بلکہ اپنے شعور اور ذوق
کی رہ نمائی میں بڑی سنجیدگی سے فلسفہ ادب کی وہ گتھیاں کھولنے کی کوشش کی ہے
جسے ساری دُنیا کے نقاد کھولنے میں مصروف ہیں۔

نثر نگاری کا وہ سنجیدہ اسلوب جس کا ایک رنگ تنقید میں نمایاں ہوا ایسی
علمی اور فلسفیانہ تحریروں میں بھی ظاہر ہوا جو ہلکے پھلکے انشائیوں سے الگ پروان چڑھ رہا ہے
اس کے اچھے نمونے مولانا ابوالکلام آزاد، ڈاکٹر ذاکر حسین، پروفیسر مجیب، ڈاکٹر عابد حسین،
خواجہ غلام السیدین، رشید احمد صدیقی، اور یوسف حسین خاں کی تحریروں میں مل جاتے ہیں
اسی طرح تاریخ نویسی، سوانح نگاری اور اعلا مذہبی نثر نگاری نے بھی جدید اسلوب نثر میں
ڈھلنے کی کوشش کی اور اگرچہ یہ کہنا مشکل ہے کہ سوانح نگاری اور تاریخ نویسی کو حالی، شبلی
اور آزاد نے جس اعلا معیار پر پہنچا دیا تھا موجودہ دور کے لکھنے والوں نے اس پر کوئی اضافہ
کیا ہے یا نہیں۔ تاہم یہ بات نمایاں ہے کہ ان موضوعات کی طرف جتنی توجہ ہونی چاہیے تھی
وہ نہیں کی جا رہی ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہے کہ ایسی نثر یا تو صحافت بن کر رہ جاتی ہے یا کچھ ایسی
غیر ادبی شکل اختیار کر لیتی ہے کہ ان کی حیثیت اظہار معلومات سے زیادہ نہیں رہ جاتی۔

اردو ڈرامے کا سارا سرمایہ جدید ہے اور اس کا بیشتر حصہ نثر میں ملتا ہے۔

عالمی ادب میں ڈرامہ نگاری کو ہزار ہا سال سے ایک غیر معمولی ادبی مقام حاصل ہے موجودہ عہد میں بھی اس میں برابر ایسے تجربے کئے جارہے ہیں کہ جو ایک طرف ان کی ادبی اور شاعرانہ خصوصیات پر اثر انداز ہوتے ہیں اور دوسری طرف اسٹیج کی ٹکنیک سے مطابقت حاصل کرنے میں معاون بنتے ہیں۔ لیکن اردو میں ڈرامہ کسی وقت بھی ایک اہم ادبی صنف نہیں بن سکا۔ تیس چالیس سال پہلے آغا حشر کے ڈرامے ہمارا سب سے قیمتی سرمایہ تھے۔ اس میں شک نہیں کہ ان ڈراموں میں کہیں کہیں ایک ادبی اسلوب بھی نظر آجاتا ہے لیکن اکثر ڈرامے محض وقتی تفریح کا سامان بہم پہنچاتے ہیں۔ عالمی معیار کو سامنے رکھ کر جب پنڈت کیفی، ڈاکٹر عابد حسین، ڈاکٹر اشتیاق حسین قریشی نے اصلاح کی کوشش کی تو انہیں کچھ زیادہ کامیابی حاصل نہیں ہوئی۔ امتیاز علی تاج کے انارکلی اور پروفیسر مجیب کے خانہ جنگی، حبہ خاتون اور آزمائش کو چھوڑ کر بہت کم ایسے ڈرامے نظر آتے ہیں جو بیک وقت ادبی ذوق کی تسکین کا سامان بھی فراہم کریں، ڈرامائی اسلوب کی اعلا مثال بھی کہے جائیں اور فن کی ان ضرورتوں کا بھی لحاظ رکھیں جنھیں ڈرامے کے لیے ضروری قرار دیا گیا ہے ایک ایکٹ کے ڈراموں نے یقیناً ارتقائے فن کا بہتر ثبوت دیا۔ اگرچہ ان میں سے اکثر ڈرامے ریڈیو کی ضروریات کو سامنے رکھ کر لکھے گئے ہیں تاہم ان کا ادبی حسن جاذب توجہ ہے کرشن چندر، منٹو، عصمت، اشک، بیدی۔ اصغر بٹ، محمد حسن، ریوتی سرن شرما، مرزا ادیب، جاوید اقبال، انور عنایت اللہ اور بعض دوسرے نوجوان لکھنے والوں نے مغربی ڈراموں سے متاثر ہو کر اردو میں کافی تنوع پیدا کیا ہے۔

نثری اسلوب کی وہ شگفتگی جو نذیر احمد، سرشار، اور سجاد حسین کی تحریروں سے وجود میں آئی تھی باقاعدہ ایک صنف ادب میں ڈھل گئی جس کا ایک پہلو مزاحیہ افسانوں، ناولوں، اور خاکوں میں رونما ہوا، دوسرا جدید انشائیے ہیں۔ مقالہ نگاری اور مضمون نویسی کی وہ روایت جو ماسٹر رام چندر، سرسید، حالی، آزاد، شبلی، شرر، ذکا اللہ کے ہاتھوں قائم ہوئی تھی حسن نظامی، محفوظ بدایونی، پطرس، فرحت اللہ بیگ، رشید احمد صدیقی، کرشن چندر، ابراہیم جلیس، وزیر آغا، نظیر صدیقی، فرحت، امجد حسین، مشتاق، جمال پاشا کے نکالی اور طنزیہ

مضامین میں ترقی کر گئی۔ اور چاہے ایک صنفِ ادب کی حیثیت سے انشائی ادب کی تاریخ میں کوئی اہم جگہ حاصل نہ کر سکے۔ لیکن اس کا مستقبل درخشاں نظر آتا ہے۔ مزاحیہ افسانوی ادب کی نمائندگی مُلا رموزی اور عظیم بیگ چغتائی اور شوکت تھانوی کے فن میں ہوتی ہے۔

ملا رموزی نے اپنی گلابی اردو میں ایک ایسے اسلوب کا تجربہ کیا جو مقبول نہ ہو سکا عظیم بیگ کی نثر میں کوئی مخصوص ادبی حُسن نہ پیدا ہو سکا۔ لیکن شوکت تھانوی کے بہت سے جملے اور فقرے بے ساختہ پن شگفتگی اور ادب کا حسین امتزاج پیش کرتے ہیں۔ چاہے ادبی نقطۂ نظر سے طنز و مزاح کو بہت اعلا مرتبہ نہ دیا جا سکے، لیکن فرحت اللہ بیگ، پطرس، رشید احمد صدیقی، اور کپور نے نثر کے جو شگفتہ نمونے پیش کئے ان میں مسرت، تفریح اور تلقین کے بہت سے زندہ پہلو موجود ہیں۔

اگرچہ دورِ جدید کو کبھی سائنس کا اور کبھی نثر کا دور کہا گیا ہے۔ لیکن جہاں تک اردو کا تعلق ہے نہ اس میں قابلِ ذکر سائنسی ادب کو فروغ حاصل ہوا اور نہ نثری ادب نے وہ مقام حاصل کیا جو شعری ادب کو حاصل ہے۔ پھر بھی تخلیقی ادب کے مختلف شعبوں میں کلاسکی، رومانی، علمی اور فنی تجربوں کی کثرت نے جدید نثر کو ایک ایسی توانائی بخشی ہے کہ اس کے بہترین حصے کسی ادب کے مقابلے میں پیش کیے جا سکتے ہیں۔ اگرچہ ایسے حصوں کی مقدار بہت کم ہوگی۔ نثر کی خصوصیات اظہارِ خیال کی برجستگی، روانی، ادبی لطافت اور استدلالی انداز میں رونما ہوتی ہیں۔ انھیں پر قدرت حاصل کر کے ادیب صاحبِ اسلوب بنتا ہے اور اگر اسلوب کی جستجو میں مواد اور موضوع کا دامن ہاتھ سے چھوٹ جائے یا ادبی شان پیدا کرنے کی خواہش میں صرف بات میں بات پیدا کرنے پر اکتفا کی جائے تو نثر مکمل طور پر ادبی نہیں کہی جا سکتی۔ محض اظہارِ خیال، اظہارِ معلومات کی خوب صورت لفظوں کی قطار نثر نہیں ہے، بلکہ اس کا اندرونی معنوی ربط بھی اتنا ہی اہم ہے کیونکہ دونوں کے امتزاج کے بغیر وہ پرآہنگ، جاندار اور معنی خیز نہیں بن سکتی اور نہ پڑھنے والے پر اپنا جادو کر سکتی ہے۔ موجودہ اردو نثر ان مرحلوں سے گزر رہی ہے۔ یہ بھی درست ہے کہ اس کے بال و پر میں کافی طاقت آ چکی ہے لیکن ابھی اس کو مغربی ادب کے سرچشموں سے وہ توانائی حاصل ہو

سکتی ہے جو رگ و پے میں بجلی کی طاقت کی طرح سرایت کر جائے اور لکھنے والے صرف صحیح نثر لکھنے پر اکتفا نہ کریں بلکہ اعلا ادبی نثر بھی لکھ سکیں جو انفرادی اور قومی شخصیت کی مظہر ہو اور زبان کے اندر چھپی ہوئی وہ قوت اظہار زیادہ سے زیادہ بہ روئے کار لائی جا سکے جسے محنت کرنے والا دماغ اور ریاضت کرنے والی آنکھ ہی دیکھ سکتی ہے اور وہ بھی جب ادب اور فن کا صحیح احساس، لکھنے والوں میں پیدا ہو چکا ہو۔

جدید اردو نثر میں اسالیب کے ارتقا کا یہ مختصر جائزہ بالواسطہ موضوع کے تغیرات اور ارتقا کا جائزہ بھی بن گیا ہے، جس سے یہ بات اچھی طرح واضح ہو جاتی ہے کہ فن میں مواد اور ہیئت کا تعلق اتنا گہرا ہے کہ انھیں الگ نہیں کیا جا سکتا۔ موضوع کے سفر کی کہانی اسلوب کے ارتقا کی کہانی بھی بن جاتی ہے۔ جس لکھنے والے کو اس کا احساس ہے وہی اچھی نثر لکھ سکتا ہے۔ محض الفاظ اور قواعدِ زبان کا علم کافی نہیں۔ اپنے مفہوم پر قدرت اور اپنے ارادۂ اظہار پر اعتبار ہونا بھی ضروری ہے کیونکہ الفاظ اور ان کی ترتیب میں حسن، زور اور اسلوب کا ذاتی رنگ معنی اور مفہوم ہی کی گرمی سے پیدا ہو سکتا ہے۔

ریاض صدیقی

جدید اسلوبیات

جدید اسلوبیات (STYLISTICS) کے بانی و روحِ رواں چارلس بیلی (CHARLES BAILY) کے مقابل اگر کوئی دوسرا نام لیا جا سکتا ہے تو وہ رومن جیکب سن (ROMAN JAKOBSON) ہے۔ اس نے اگرچہ خود کو نہ تو اسلوبیاتی لکھا ہے اور نہ اپنی کسی تحریر میں لفظ اسلوب استعمال کیا ہے اس کے باوجود بیسویں صدی کی معاصر "اسلوبیات" پر اس کے نظریات کی چھاپ بہت گہری ہے اس خصوصی موضوع پر اس کی بعض لکھائیاں (ESSAYS) جو شعریات سے تعلق رکھتی ہیں اس کے افکار و نظریات کی سمت نمائی کرتی ہیں۔ ان میں اس نے کویتا یعنی شاعری کی زبان میں ادبیت کے مسئلے سے بحث کی ہے۔ بیلی اور جیکب سن کے درمیان اسلوبیات کے موضوع پر نظریاتی یکسانیت کم اور اختلاف زیادہ ہے۔ بیلی کے لیے اسلوبیات کے مطالعے کا مواد بیان ہے مگر وہ ادب و شاعری کے بیانات اس فہرست میں شامل کرنے سے گریزاں ہے۔ جیکب سن نے اس کے برعکس اسلوبیات کے مطالعے کا سرچشمہ ادب اور شاعری کو قرار دیا ہے، چناں چہ تخلیقی ادب کے حوالے سے وہ بیلی پر تفوق رکھتا ہے اور اپنے بنائے ہوئے اصولوں پر کاربند دکھائی دیتا ہے۔ گویا وہ ایک مستند نظریہ ساز بھی ہے۔ اس کے نظریات اور طریقہ کار کا ماخذ وہ مقالہ ہے جو اس نے لنگوئسٹک اینڈ پوئٹکس (LINGUISTICS AND POETICS) پر منعقدہ کانفرنس ۱۹۵۸ء بمقام انڈیانا یونیورسٹی میں پڑھا تھا۔ اس کا بنیادی مفروضہ یہ ہے کہ ایک بے لکھے جانے والے بیان یا زبانی پیغام کو کیا چیز آرٹ بنا دیتی ہے۔ یہ مفروضہ اصولی اعتبار سے بہت اہم اور بنیادی ہے کیوں کہ تاریخ لکھے جانے والے زمانوں سے بہت پہلے یونان اور ہندوستان کی زبانوں اور وہاں کی ادبیات میں "شعر و ادب اور فن کیا ہے" کے جواب کی جستجو کے مظاہر دکھائی دیتے ہیں۔ یہ مکالمہ ہر زمانے کا مکالمہ رہا ہے اور ہر عہد نے اپنی بساط بھر اس کا جواب دینے کی کوشش کی ہے لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ اب تک شعر و ادب اور فن کی کوئی ایسی جامع و مختصر آفاقی تعریف موجود نہیں ہے جس پر شعر و ادب اور فن کے

سارے مکاتب متفق ہوں۔ اس پس منظر میں یہ امکان ابھرتا ہے کہ "اسلوبیات" چوں کہ بیانات کی ترتیب بندی کر سکتی ہے اور ادب و غیر ادب میں خط امتیاز کھینچ سکتی ہے اس لیے شعر و ادب اور فن کی ایک آفاقی تعریف کا تعین کیا جا سکتا ہے۔ اس منزل پر ایک دقّت بہر حال زنجیر بنتی ہے اور وہ ہے شعر و ادب اور فن پر مثالیت پسند فلسفہ سازوں کے اثرات جو زبان کے بارے میں مابعد الطبیعاتی تصور رکھتے ہیں۔ زبان اور خیال کا تعلق انسان سے ہے۔ چناں چہ "اسلوبیات" کا وجود بھی انسان سے وابستہ ہے۔ جدید فلسفہ لسانیات کے ماہرین رسل اور وٹگنسٹائین نے خاص طور پر زبان کے مابعد الطبیعاتی تصور سے انحراف کیا ہے اگر ہم مغرب کی بیسا کھیوں کو تھوڑی دیر کے لیے چھوڑ دیں اور اپنے ہی شعر و ادب اور فن سے رجوع کریں تو سولھویں صدی سے پہلے کے دور میں ایسے نمونے ہاتھ آتے ہیں جو زبان و خیال کے تعلق کو انسان اور زمین سے جوڑنے کی نشاندھی کرتے ہیں۔

بیلی کا اسلوبیاتی مطالعہ اپنے پھیلاؤ کے اعتبار سے محدود ہے کیوں کہ اس نے علم بیان و اظہار کے سب سے بڑے سرچشمے یعنی شعر و ادب کو نظر انداز کر دیا ہے۔ اس کے چیلوں اور پیروکاروں نے خصوصاً فرانسیسی چیلوں اور پیروکاروں مثلاً ماروزیو (MAROUZEAU)، کریسیٹ (CRESSET) اور گیارڈ (GUIRAD) نے اپنے گرو کی خواہش کے برعکس تبدیلیاں پیدا کیں۔ ان لوگوں کا خیال تھا کہ ادبی زبان نہ صرف خصوصی اظہاری صلاحیت کو بروئے کار لاتی ہے۔ بلکہ زبان کی اظہاری استعمال کی بھی محرک ہوتی ہے۔ اردو شعر و ادب کی قلمرو میں اگر کوئی ایک ایسا نام لیا جا سکتا ہے جس نے اس حقیقت کو ایک مستقل صورت میں آگے بڑھایا ہے تو وہ ڈاکٹر وزیر آغا کا نام ہے جہاں اظہاریت کا یہی تصور تخلیقیت کی اصطلاح کے ذریعے زیر بحث آیا ہے۔ زبان و بیان کے تخلیقی پہلو پر انھوں نے جس نقطہ نظر کی طرح ڈالی ہے ترقی پسند نظریہ شعر و ادب بھی اس سے انکاری نہیں ہے جیکب سن اور بیلی کے چیلوں کی پیش رفت بھی اسی سمت میں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں ادب اسلوبیاتی تجزیے کے لیے مواد بنا ہے۔ ایک اور واضح تبدیلی جو بعد میں واقع ہوئی بیلی کے نظریے یعنی زبان کے فعل یا کردار (FUNCTION OF LANGUAGE) کے پھیلاؤ اور اس کی اصول بندی ——— (SCHEMATISATION) میں ترمیم و اضافہ ہے۔ اس تبدیلی نے زبان کے کردار میں ادبی اسلوب کے خصوصی مظاہر کو شامل کر دیا اور اسی کی مدد سے جیکب سن نے ابلاغ میں زبان کے کردار سے متعلق وہ نظریہ بنایا جو ہمارے اس مطالعے کا موضوع ہے۔ اس کا ایک قابل حوالہ علمی کام یہ بھی ہے کہ اس نے ابلاغ میں زبان کے فعل یا کردار کی سمت نمائی کے لیے لسانی معیار (CRITERIA) وضع کیا جب کہ بیلی کے یہاں ایسا کوئی معیار نہیں ہے۔ جیکب سن کی یہ پیش رفت بیلی کی تاثریت ——— (IMPRESSIONISM) سے انقطاع کی مظہر ہے اور اسی انقطاع نے لسانی طریقہ تحلیل کو اسلوبیات

سے اور زیادہ قریب کر دیا۔ یہی وجہ ہے کہ جیکب سن کو اس کوچے میں نمایاں مرتبہ ملا اور اس کی قبولیت کہیں سے کہیں جا پہنچی۔

جیکب سن کے لیے کسی پیغام کے شعری عمل (POETIC FUNCTION) کا مطالعہ دراصل پیغام کے لسانی سانچے یعنی تنظیم کی تحلیل کے مترادف ہے۔ وہ دراصل ادبی تنقید کے اس انقلابی ہیئتی مکتبہ فکر سے تعلق رکھتا ہے جو روس کا ایک نمائندہ دبستان فکر رہا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ شعری زبان کے بارے میں شعریت کے حوالے سے جس قدر نتائج اخذ کیے جائیں وہ بے نتیجہ (NON.PARAGMA-TIC) ہیں۔ اس کے نزدیک جس کیفیت کو شعریت کا نام دیا جاتا ہے وہ افکار کے ابلاغ میں نہ تو کوئی اظہاری اور نہ حوالہ جاتی جہت رکھتی ہے بلکہ صرف شعری بیان اور اس کی لسانی خوبیوں کی سمت نمائی کرتی ہے۔ شعریت زبان کے استعمال کا آخری مقصد نہیں ہے بلکہ صرف ایک ذریعہ ہے جو ہمیں زبان کی طرف متوجہ کرتا ہے۔

"شعریت کس طرح اپنا اظہار کرتی ہے؟ دراصل کوئی لفظ بحیثیت ایک لفظ کے ادراک میں آتا ہے لفظ کسی نام دیئے گئے معروض کے بدل کی حیثیت سے استعمال نہیں ہوتا اور نہ ہی وہ جذبات و محسوسات کو برانگیختہ کرنے کے لیے استعمال ہوتا ہے۔"[1]

جیکب سن کے نظریات پر فلسفیانہ ابہام کا اثر غالب ہے خود اس کا شارح تالبوٹ جے ٹیلر (TALBOT. J. TAYLOR) بھی اس کے بیانات کی صحیح تعبیرات و تشریحات پیش نہ کر سکنے کا معترف ہے۔ اردو شاعری کے حوالے سے زیر نظر اقتباس کو نظر میں رکھتے ہوئے کہا جا سکتا ہے کہ شاعری میں الفاظ عموماً ان معروضات کی نشاندہی نہیں کرتے ہیں جو ان سے منسوب ہوتے ہیں۔ ہمارے یہاں اس کو لغوی معنی بھی کہتے ہیں مثلاً چاند آسمان کے نظام میں ایک ماتحت سیارچہ ہے لیکن شاعری میں اب تک شاید ہی کسی نے اس لفظ کو حقیقی معنوں میں استعمال کیا ہو۔

جیکب سن کے نظریے ہی کی بنیاد پر اسلوبیات کا ساختیاتی (STRUCTURAL) نظریہ بنایا گیا ہے جس کے مطابق "اسلوب" لسانی پیغام پر پہلے سے مسلط کی گئی ساخت ہے۔ اس اصول کو نظریے کی پہلی سیڑھی کہا گیا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ادبی اسلوب رکھنے والا ایک پیغام محض اپنی عمومی لسانی ساخت کے ذریعے نہیں بلکہ سانچے (PATTERNS) اور دہرانے والی کیفیت جیسی بعض خصوصیات سے عبارت

---

[1] اردو کی ادبی تنقید میں شاعری کو "جذبات کی برانگیختی" کا ذریعہ تصور کرنے والوں میں حالی اور شبلی کا نام سر فہرست ہے جنھوں نے مل، ملٹن، میکالے اور ورڈز ورتھ کے شعری نظریات سے بہت زیادہ استفادہ کیا ہے۔

ہوتا ہے۔ عام لسانی ساخت سے اس کی مراد گرامر ہے۔ گرامر اس کے نزدیک ساخت کو آوازوں کا تانا بانا فراہم کرتی ہے۔ جس کے بغیر ابلاغ ممکن نہیں ہوتا ہے۔ عام انسانی ساخت کے مطابق یہ جملہ "رات دن سات آسمان گردش میں ہیں" صحیح ہے لیکن یہ کسی شعری اسلوب کی نشاندہی نہیں کرتا ہے شاعر نے اس جملے کی لسانی ترکیب میں تبدیلی پیدا کر کے شعر میں ڈھال دیا ہے ؎

رات دن گردش میں ہیں سات آسماں

شعری زبان گرامر کے مروجہ اصولوں سے انحراف کرتی ہے چناں چہ بعض شعروں اور نظموں میں الفاظ و تراکیب یا بعض عبارتوں کا بار بار استعمال ہوتا ہے جو نثر میں از روئے گرامر جائز نہیں ہیں جب کہ شاعری میں یہی عمل حسن و آہنگ اور اثر پذیری میں اضافہ کرتا ہے اور اسلوب کی بھی نشاندہی کرتا ہے۔ اس تناظر میں نظیر اکبر آبادی کی نظموں کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔

"دہکا ہوا ہے آتشِ گل سے چمن تمام" گرامر کے اعتبار سے ایک مکمل شعری جملہ ہے جو اپنی آوازوں کا ایک خاص تانا بانا رکھتا ہے اور مفہوم کو واضح کر دیتا ہے۔ لیکن اگر اس شعر میں لفظوں کی ترتیب اس طرح بدل دی جائے ؎ دہکا ہوا ہے چمن تمام آتشِ گل سے۔ تو آوازیں یہاں بھی موجود ہیں لیکن وہ مفہوم میں بے ترتیبی اور شعریت کا فقدان پیدا کر رہی ہیں۔ اس میں سنگیت کے ٹون اور اوور ٹون (OVERTONE) کی متعین ترتیب ٹوٹ گئی ہے۔

اس مکتبۂ خیال کے ساختیاتی اسلوبیوں کا خیال ہے کہ اسلوب عام لسانی ابلاغ میں گرہ پڑ جائے گی تو وہ بیان ادبیت کی قلمرو سے باہر ہوگا۔ یہ تصور "جدیدیت" کے نظریہ ابہام کی نفی بھی کرتا ہے جو ابہام کو جواز فراہم کرنے کے لیے نظریاتی اصول بندی کا سہارا لیتی ہے۔ اسلوب اور عام لسانی ابلاغ کے اصول سے بیلی نے اتفاق بھی کیا ہے۔ اس مکتبہ خیال کا یہ بھی دعویٰ ہے کہ اسلوب گرامر سے مختلف چیز ہے جیکب سن اپنے معاصر ساپر (SAPIR) سے اتفاق کرتے ہوئے لکھتا ہے کہ مجموعی اعتبار سے زبان میں تخیل آفرینی کو بالادستی حاصل ہے۔ یہاں زبان سے مراد شعری زبان ہے۔ اسلوب اور ابہام کے تعلق کی وضاحت کے بعد وہ معنی کی اہمیت کا ذکر کرتا ہے اور جدیدیت کے اس مفروضے کو کہ شاعری کے لیے معنی آفرینی کی کوئی شرط نہیں ہے، رد کرتے ہوئے لکھتا ہے کہ اسلوبیاتی ساختیات پیغام کی معنی آفرینی میں کوئی مزاحمت نہیں کرتی

لہ HOW DOES POETICITY MANIFEST ITSELF? IN THE FACT THAT THE WORD IS PERCEIVED AS A WORD, NOT AS A SIMPLE SUBSTITUTE FOR THE OBJECT NAMED NOR AS AN EPLOSION OF EMOTION. —— TAYLOR J TALBOT, LINGUISTIC THEORY AND STRUCTURAL STYLISTICS P-45 PARAGON PRESS OXFORD 1980

ہے اس نے اسٹائل کی ماہیت کی تعبیر و تشریح کے لیے مزید لسانی ذریعوں سے رجوع نہیں کیا ہے بلکہ زبان کے عمومی مظاہر ہی کو ذریعہ تصور کیا ہے۔ تالبوٹ نے اس سلسلے میں لکھا ہے کہ لسانی روایت کا دوبارہ حوالہ جس کے ذریعے ادبی پیغام اپنا اسلوب تراشتا ہے ایک ایسا اصول ہے جس کی وضاحت آسان نہیں ہے' اس کو جاننے کے لیے پہلے اس کے تصورِ عملِ زبان (FUNCTION OF LANGUAGE) یا دوسرے لفظوں میں شعری عمل جو ادبی اسلوب سازی کی وجہ ہوتا ہے جاننا ضروری ہے۔

لسانی عمل کے لیے وہ چھ ترکیبی اجزاء کا خط متعین کرتا ہے جو بیان کے لیے ضروری ہے۔ ان کی ترتیب کچھ اس طرح ہے۔

۳ پیغام کا متن

۲ پیغام وصول کرنے والا ———— ۴ پیغام ———— ۱ پیغام بھیجنے والا

۵ رابطہ یا ذریعہ

۶ نشان یا کوڈ (CODE)

اس تقسیم کاری کے ساتھ ہی وہ کہتا ہے کہ شعری عمل پیغام کا وہ مجموعہ ہے جو سننے والے کو پیغام برائے پیغام کی طرف متوجہ کرتا ہے اور اس میں ہماری دلچسپی کا سبب ادبیت اور اسلوب ہے۔ جدید اسلوبیات میں بقول تالبوٹ اس فقرے کو بار بار دہرایا جاتا ہے لیکن کوئی بھی ماہر اسلوبیات اس فقرے کے اصل مفہوم تک نہیں پہنچ سکا ہے دوسری طرف اس نے پیغام اور تقریر کے وقوع (SITUATION) کے درمیان تعلق کی نشاندہی کرتے ہوئے توجہ (FOCUS ON) کی اصطلاح سے کام لیا ہے اور اس کے مفہوم کو واضح کرنے کے لیے کئی متبادل اصطلاحیں مثلاً (SET TOWARDS) (ORIENTATION TOWARDS) اور (ACCENT) بھی استعمال کی ہیں۔ ای۔ ہولینسٹین (E-HOLENSTIEN) نے اپنی کتاب "رومن جیکب سن اپروچ ٹو لینگویج فنامنا لوجیکل اسٹرکچرلزم" میں لکھا ہے کہ اس نے پیغام اور وقوع کے حوالے سے جو ڈھیر ساری اصطلاحیں استعمال کی ہیں ان کی تشریح نظریۂ مظہریت کے تناظر میں کی جا سکتی ہیں مثلاً جملہ (WHAT AROTTENDA)

---

2. THE STYLISTIC STRUCTURE DOSE NOT DISRUPT THE ESSENTIAL MEANING FUNCTION OF THE MESSAGE - IBID - P46

3. THE POETIC FUNCTION OF INTREST TO US IS BECAUSE IT IS SAID TO ACCOUNT FOR LITERARITY OR STYLE, OF AN UTTERANCE. IS THE SET OF TOWARDS. THE MESSAGE AS SUCH, FOCUS ON THE MESSAGE FOR ITS OWN SAKE. IBID - P-/49

کے معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ موسم ناخوشگوار ہے۔ سننے والے یہ کہہ سکتے ہیں کہ خراب موسم نے صاحب بیان کے پروگراموں میں گڑبڑ پیدا کر دی ہے اور اسی لیے وہ موسم کی شکایت کر رہا ہے۔ اس جملے کے اور بھی معنی لیے جا سکتے ہیں لیکن جیکب سن کی اصولیات ان معنی آفرینیوں سے قطع نظر کرتے ہوئے اس بیان کو محض موسم کی کیفیت کے اظہار کا درجہ دیتی ہے یعنی بیان کرنے والے نے صرف موسمی کیفیت کا اظہار کیا ہے، اب سننے والا اس کے معنی جو چاہیں سمجھتے رہیں یہ بھی ہو سکتا ہے کہ اس بیان کے نہ کوئی خاص معنی ہوں اور نہ مقصد اتفاق سے بیان کرنے والے کو سر راہ کوئی پڑوسی مل گیا اور اس نے تقریب بہر ملاقات کے تحت یونہی ایک جملہ کہہ دیا ہو۔ ہم اکثر ملاقاتوں میں اس قسم کے فقرے بولتے رہتے ہیں۔ ہر حال میں یہاں پیغام اور وقوع کا سمبندھ بہت مبہم ہے اور اصول مظہریت کی رو سے اس جملے کے یقیناً وہ معنی نہیں ہیں جو ہم اپنے اندازوں سے اخذ کرتے ہیں۔

ہم جانتے ہیں کہ ایک پیغام کا مرکز یا اس کی ترکیب بتاتی ہے کہ بیان یا پیغام کا کون سا عنصر پیغام کی تعبیر و تشریح کے لیے سب سے زیادہ موزوں ہے مثلاً زیر حوالہ جملے میں لفظ (ROTTEN) تشریح کی کنجی ہے جو ایک پوری کیفیت کو سامنے کر دیتی ہے۔ اس لفظ کے لغوی معنی ہیں "سڑا ہوا" لیکن جس موقع پر یہ لفظ استعمال ہوا ہے وہاں یہ ناخوشگوار کے مفہوم کی نشاندہی کرتا ہے اور مظہریت کے اصول کہ اشیاء جیسی دکھائی دیتی ہیں دراصل ویسی نہیں ہیں، کی وضاحت کرتا ہے گویا شعر و ادب میں بھی عموماً الفاظ و تراکیب جن لغوی معنوں کی نشاندہی کرتے ہیں وہ اصل معنی نہیں ہوتے ہیں۔ ہو لینیٹیں کے نزدیک یہی اصول ادراک بالا د (APPERCEPTION) ہے۔ مظہریوں کے نزدیک ادراک کوئی مفعولی نہیں فاعلی چیز ہے جس میں ادراک کرنے والا اسی قدر شریک ہوتا ہے جس قدر کہ وہ معروض جس کا ادراک کیا گیا ہو۔

لسانی پیغام کا عمل اولاً ایک سماجی معروض اور ثانیاً ایک آوازوں کے تانے بانے سے عبارت ہوتا ہے البتہ اس میں دوسری تبدیلی کا محور زبان استعمال کرنے والے کا تجزیہ ہے۔ یہی دوسری تبدیلی ہے جس کو بیان کا وقوعی عمل کہا گیا ہے یعنی بیان کے ساتھ گرد و پیش اور واقعے کو منسلک کر کے اس کی جانکاری کا طریقہ۔ جیکب سن اس تجزیے کی اسی سطح کو زیادہ اہمیت دیتا ہے اس طرح زبان استعمال کرنے والے آوازوں کے نظام سے زبان کے اظہاری پہلو ہی کو نہیں بلکہ اس کو ابلاغ کے عملی حصے کی حیثیت سے بھی جاننے کی کوشش کرتا ہے اس طرح یہ طرز فکر بیلی کے جدلیاتِ اشتراک (DIALECTICS OF INTERACTION) سے مختلف ہو جاتا ہے۔ بیلی کا خیال ہے کہ افکار کے ابلاغ میں زبان استعمال کرنے والوں کو اپنے بعض ذاتی حصوں کے اظہار سے محروم ہونا پڑتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ وہی بات ہے جس کا دعویٰ "جدیدیت" کرتی ہے یعنی کہ بعض حسیاتی کیفیات کی ترجمانی کے لیے زبان کی ساخت اور

اس کی لفظیات راستہ فراہم نہیں کر پاتی ہیں۔ گویا ہم صرف ان ہی افکار واحساسات کا اظہار کر پاتے ہیں جن کے لیے الفاظ موجود ہیں۔ وہ اس صورت حال کو ضروری عنصر یا طبیعات کے لفظوں میں "ضروری فتنہ" (NECESSARY EVIL) قرار دیتا ہے۔ جیکب سن اس نقطہ نظر سے اتفاق نہیں کرتا ہے اور کہتا ہے کہ اظہاریت زبان کے دوسرے افعال کی طرح پیغام اور وقوعی تناظر کے درمیان تعلق کا مسئلہ ہے، اس فرق کو وہ ایک مثال سے واضح کرتا ہے۔ ایک شخص کہتا ہے WHY DO'NT YOU COME. SEE US SOME TIME! تیلی کے مطابق بولنے والا اپنی بات کو واضح نہیں کر سکا ہے۔ جیکب سن اس کو معنی بنانے والا جملہ قرار دیتا ہے اس کا معنی دعوتِ ملاقات بھی ہو سکتی ہے، درخواست ملاقات بھی اور ملاقات نہ ہونے کی شکایت بھی۔ بولنے والے نے یہ بات جس سے کہی ہے اس کے ذہن اور بولنے والے کے ذہن میں اس کا ایک وقوعی تناظر ضرور ہوگا۔ اس کے نزدیک پیغام اپنی تشریح اپنے لسانی اجزائے ترکیبی کے ذریعے کرتا ہے نہ کہ شاعر یا سننے والے کے حوالے سے، اس طرح کسی پیغام کی لفظیات اس کی ساختیاتی ترکیب اور وقوعی تناظر کے مثلث کو اہمیت حاصل ہے اور یہی ایک طریقہ ہے جس کی مدد سے ہم ایک عہد کے شعر وادب کا دوسرے عہد میں صحیح مطالعہ کر سکتے ہیں۔ سودا نے جس وقوعی تناظر میں آگہی کی بات کی ہے وہ ہماری اس صدی کے مسئلہ آگہی سے مختلف نہیں ہے اور اس طرزِ فکر تک رسائی سودا دمیر کے دور میں پیدا ہونے والے دوسرے شاعروں کے بس کا روگ نہ تھی۔

مشکل بہت ہے ان کی جو رکھتے ہیں آگہی　　اچھے وہی ہیں سودا جو رہتے ہیں بے خبر

غالب کہتے ہیں ؎

بیٹھے ہیں رہ گزر پہ ہم کوئی ہمیں اٹھائے کیوں

اس پورے شعر کا مطالعہ اگر انیسویں صدی کے سیاسی وتہذیبی تناظر میں کیجئے اور غالب کے نظامِ فکر کو نظر انداز نہ کیجئے تو شاعر نے یہاں نظریہ جمہوریت کے لیے اپنی پسند کا اظہار کیا ہے۔ شعر کے لسانی وترکیبی اجزا، بھی اسی معنی کو سند دیتے ہیں۔

جیکب سن کے نظریے کا بنیادی مفروضہ قابل توجہ ہے، اس کا کہنا ہے کہ (PARADIGM) جملوں کی بناوٹ (SYNTAGM) لسانی تجربے کا حصہ نہیں ہیں بلکہ زبان کا ایک خاص (INHERENT) کردار ہیں۔ یہ نقطہ نظر اس کو حقیقت پسندی کی طرف لے آتا ہے جو امریکی تقسیم کاری (DISTRIBU-TIONALIST) نظریے کی کاٹ پر مبنی ہے۔ امریکی تقسیم کار لسانی اکائیوں کے (PARADIGM) اور جملوں کی بناوٹ (SYNTAGM) کے سمبندھ کا چرچا تو کرتے ہیں لیکن اس کو تقسیم کاری کی حدود سے باہر آنے نہیں دیتے ہیں۔

ہولینسٹین نے اپنی کتاب "نیچرل سائنس کے تناظر" کا جیکب سن کی ساختیات سے موازنہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ایک طبیعات داں[۱] کو ڈاٹا (DATA) کے سانچوں یعنی قدرت کے حقائق اور نظریاتی نظام کے درمیان ایک خطِ اشتراک ڈھونڈنا پڑتا ہے جب کہ ایک ماہر لسانیات کے سامنے تین اشاریئے یا ڈاٹا (DATA) ہوتے ہیں۔ (۱) پیغام (۲) پیغام دینے والے کی معروضی زبان اور (۳) مابعد زبان (META LANGUAGE)۔ ان میں حوالوں سے ساختیات منطقی ایجابی (LOGICAL POSTIUS) اور مظہری وضاحتیں پیش کرتی ہے۔ ایجابیوں کے لیے معروض سے مصالحت (ADJUST MENT) اور تضادات کے عدم وجود کے ساتھ دوسرا معیار وضاحتی اصولوں کو زیادہ سے زیادہ سادہ بنانا ہے۔ جب کہ مظہریوں[۲] کے لیے وجدانی رابطہ بھی اہمیت رکھتا ہے جو مابعد زبان سے تعلق کی نشاندہی کرتا ہے۔ جیکب سنی ساختیات بیان کو خارجی و داخلی دونوں ہی رخوں سے حوالہ بنا کر اس کی تحلیل کا فرض ادا کرتی ہے، اس کے نزدیک نہ صرف ایک پیغام کا اسلوب ٹھوس اور قابلِ مشاہدہ ہوتا ہے جو کہ حقیقت پسندوں کا نقطہ نظر ہے بلکہ اسلوب کا مطالعہ زبان میں پائے جانے والے دائم و قائم اصولوں کے ذریعہ کیا جانا بھی ضروری ہے۔ کسی پیغام میں اسلوب آفرینی کوئی مشینی عمل نہیں ہے ــــ جیکب سن کے نظریات کی قبولیت اور ان کی مانگ کا سبب بقول تابوٹ یہ ہے کہ وہ لسانی عمل کے بارے میں زیادہ تفصیلی مواد دیتا ہے اور اس کی مدد سے ایک مخصوص پیغام کی تجزیاتی تحلیل ممکن ہو جاتی ہے۔ اس کا نظریہ سادہ ہے اور بہت سے مختلف عوامل (THE NOMENA) کی تشریح کر سکتا ہے۔ بقول ہولینسٹین جیکب سن کا نظریہ نہ صرف اپنی حقیقت پسندی کی وجہ سے پرکشش ہے بلکہ اپنی سادگی کے اعتبار سے بھی۔ اس طرح اسلوبیاتی ماہرین ایک موجود قابلِ عمل طریقہ کار سے استفادہ کر سکتے ہیں جس کو جیکب سنی نظریئے کے علاوہ پراگ اسکول کی لسانیات بھی کہا گیا ہے

---

[۱] A PHYSICIST HAS TO ESTABLISH BETWEEN TWO SETS OF DATA THE FACTS OF NATURE AND THE SYSTEM OF THEORY. A LINGUIST IS CONFRONTED WITH THREE DATA GROUPS, THE MASSAGE OR THE OBJECT, LANGUAGE OF THE SENDER, THE CODE OF THE SENDER AND THE META LANGUAGE OR THEORY OF LINGUIST. 1810

ڈاکٹر گیان چند

اردو کی ادبی نثر کی اصناف

میرے نزدیک نظم اور نثر میں فنی مابہ الامتیاز دو[2] ہیں۔

۱۔ نثر میں عروضی وزن یعنی کسی مخصوص نظام والا وزن نہیں ہوتا۔

۲۔ اس کے جملوں اور فقروں میں بالعموم اس زبان کی نحوی ترتیب برقرار رکھی جاتی ہے۔

ان دونوں میں پہلی شق زیادہ اہم ہے۔ ذرا ٹھہر کر ان دونوں نکتوں پر غور کرتے چلیں۔

نثر کی ایک قسم نثر مرجز میں بعض علماء کے نزدیک عروضی وزن ہوتا ہے، قافیہ نہیں ہوتا۔ مثلاً بحر الفصاحت کے مطابق امیر مینائی کے تذکرے انتخابِ یادگار کی تقریظ میں آغا غنی کی نثر مرجز کا ہر فقرہ مفعول مفاعیلن کے وزن پر ہے۔

"دیوان حقیقت کے، مطلع کے ہیں دو مصرع۔ اک حمدِ الٰہی ہے، ایک نعتِ پیغمبر ہے۔ اس مطلع روشن کے، معنی منور سے، ہر ذرہ بھی ہے واقف .... دربار میں حاضر ہیں نقادِ زرِ معنیٰ[1]..."

پہلی بات تو یہ کہ میرے پاس یوپی اردو اکیڈمی کا انتخاب یادگار کا عکسی ایڈیشن ہے۔ اس میں آغا علی نقی غنی کی جو نثری تقریظ ہے وہ مندرجہ بالا نہیں بلکہ ایک اور نثر ہے۔ یہ مرجز نہیں، اس میں کسی قسم کا وزن نہیں، ہاں دو جملوں کے بیچ قافیہ ضرور ہے۔ خدا معلوم نجم الغنی نے مندرجہ بالا نمونہ کہاں سے لیا اور کیا اسے آغا غنی نے نثر قرار دیا تھا؟ اس نمونے میں نثر کی کون سی بات ہے۔ شعری وزن ہے نثر کی منطقی ترتیب الٹ پلٹ کر دی گئی ہے۔ مطلع کے ہیں دو مصرع، ہر ذرہ بھی ہے واقف، حاضر ہیں نقادِ زرِ معنیٰ۔ یہ نثر مرجز نہیں نظم معرا ہے۔

بعض دیگر علماء کے مطابق نثر مرجز کے دو جملوں کے الفاظ آپس میں ہم وزن ہوتے ہیں۔ ڈاکٹر عنوان چشتی نے نثر مرجز کی ان دونوں تعریفوں پر بحث کرکے دوسرے نظریے پر صاد کیا۔ میرے

---

[1] نجم الغنی: بحر الفصاحت ص ۱۱۲۰۔ لکھنؤ ۱۹۲۶ء

[2] اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے ص ۱۱۰۔ دہلی جولائی ۱۹۷۵ء

نزدیک بھی یہی درست ہے۔

اردو کی نہیں، انگریزی کی آزاد نظم معاملے کو الجھاتی ہے۔ اس میں بعض اوقات عروضی وزن کو کم زیادہ کیا جاتا ہے۔ بعض اوقات وزن شعر کی جگہ محض ایک آہنگ پر تکیہ کیا جاتا ہے موخرالذکر صورت میں یہ نظم و نثر کے ڈانڈوں کے بیچ کی کوئی صنف ہو جاتی ہے۔ شکر ہے کہ اردو کی آزاد نظم میں ہمیشہ عروضی وزن ہوتا ہے۔

نثر کی دوسری خصوصیت نحوی ترتیب کی پابندی ہے مثلاً اردو جملے میں فاعل مفعول فعل کی ترتیب ہوتی ہے فعل کا جملے کے آخر میں آنا ضروری ہے لیکن شاذ نثر میں بھی ایسا نہیں ہوتا۔ مثلاً:

مانی پڑی نا ہماری بات؟
کہا تو تھا اس نے لیکن میں نے دھیان نہیں دیا۔
مارے گئے گلفام۔

لیکن یہ استثنائی صورتیں ہیں جن میں فعل کے مفہوم پر زور دینے کے لیے فعل کو جملے کے اول میں لے آیا گیا ہے۔ یہ سب روزمرہ کے مطابق ہیں۔ بعض اوقات شعر میں بھی نثر کی ترتیب ہوتی ہے مثلاً: ؎

کیفیتوں کو ہوش سا آتا چلا گیا
بے تابیوں کو نیند سی آتی چلی گئی (جگر)

فلک کے چاند! میں نے بھی زمیں پر چاند دیکھا ہے
اور اس کے بعد سے سارے جہاں کو ماند دیکھا ہے (بہزاد)

لیکن عروضی وزن انھیں نثر کہنے کے منافی ہے۔ سب سے بڑی بات یہ ہے کہ اردو کی حد تک ہمارے آپ کے ذہن میں نظم و نثر کا ایک واضح امتیازی تصور ہے۔

عربی فارسی اور اردو کے قدیم ادب میں شاعری ہی کو ادب سمجھا گیا نثر کو اہمیت نہیں دی گئی۔ اردو میں غدر کے بعد ہی نثر نے آہستہ آہستہ اپنی جگہ بنائی ہے۔ بلاغت کی کتابوں میں شاعری ہی کا ذکر ہوتا ہے۔ نثر پر یا تو سرے سے کچھ لکھا ہی نہیں جاتا یا برائے ہیئت دو تین صفحوں پر اکتفا کی جاتی ہے۔ بلاغت میں 'اصناف نثر' کا نہیں 'اقسام نثر' کا بیان ہوتا ہے۔ ترقی اردو بورڈ دہلی سے درس بلاغت کے نام سے جو کتاب شائع ہوئی اس میں انوار رضوی صاحب نے اقسام نثر کے نام سے ایک مختصر باب لکھا ہے۔ انھوں نے نثر کی محض یہ قسمیں کی ہیں جو ظاہر البحر الفصاحت سے نقل کی گئی ہیں۔

صوری : عاری، مرجز، مسجع، مقفیٰ۔
معنوی : دقیق رنگین، دقیق سادہ، سلیس رنگین، سلیس سادہ۔

جہاں تک نثر مرجز کا سوال ہے اسے غیر ضروری اہمیت دی گئی ہے۔ اردو میں اس کے نمونے گویا ہیں ہی نہیں۔ قواعد اور بلاغت کی کتابوں میں وہی دو چار جملے دہرا دیے جاتے ہیں اور بس۔ مسجع، مرصع اور مقفیٰ میں ٹکنیک کا اختلاف ہے جس سے قدیم نثر کے اسلوب کا ایک جزو متعین ہوتا ہے۔ اگر یہ صوری اقسام اسالیبِ نثر کے مترادف ہوتیں تو بھی ان کی کوئی اہمیت ہوتی لیکن بہ صورت موجودہ یہ آثار قدیمہ ناکارہ ہیں۔ اردو نثر کے مختلف اسالیب کے نمونے لکھے جائیں تو وہ ان صوری و معنوی اقسام کے مطابق نہ ہوں گے۔ سادہ اور رنگین کسی حد تک سلجھی ہوئی اقسام ہیں گو مختلف تحریروں کو قطعیت کے ساتھ کسی ایک خانے میں نہیں رکھا جا سکتا۔ بعض حصے سادہ ہوتے ہیں بعض رنگین سادہ اور رنگین کے علاوہ بقیہ سب اقسام بلاغت نگاروں کی موشگافیاں ہیں جنھیں نظر انداز کر دینا چاہیے کیوں کہ دورِ حاضر میں ان کی کوئی اہمیت نہیں۔

نثر کی ادبی اصناف کا معاملہ اصناف شعر سے کہیں زیادہ الجھا ہوا ہے۔ بلاغت کی کتابوں میں نثری اصنافِ ادب کا بھولے سے بھی مذکور نہیں ملتا۔ ہمیں اردو کے قدیم ترین تا جدید ترین نثری ادب کو پیش نظر رکھ کر نثری اصناف دریافت و متعین کرنی ہوں گی۔

نظم وزن اور قافیے کی وجہ سے ایک متعین، کی ہوئی ہیئت رکھتی ہے جس کی وجہ سے اس کی اصناف قائم کرنا چنداں مشکل نہیں۔ نثر میں یہ سہولت نہیں۔ اس کا دائرۂ استعمال نہایت وسیع ہے۔ ہم نظم کو تین بنیادوں پر گروہ بند کرتے ہیں۔

۱۔ محض ہیئت کی بنا پر۔
۲۔ محض موضوع کی بنا پر۔
۳۔ ہیئت اور موضوع دونوں کو ملحوظ رکھ کر۔

کیا نثر کی اصناف بھی انھیں بنیادوں پر کھڑی کی جا سکتی ہیں۔ ہیئت کی بنا پر ہم عاری اور مقفیٰ، دقیق و سلیس، سادہ و رنگین وغیرہ تک پہنچ جائیں گے جو کسی طرح اصنافِ نثر نہیں۔ موضوع کی بنا پر حکایت داستان، افسانہ، ناول، ڈراما، انشائیہ، سوانح وغیرہ تک تو کوئی دقت نہیں لیکن غیر ادبی موضوعات کا کیا کریں۔ آئیے اس سوال پر اور دوسرے چند پہلوؤں پر ایک نظر ڈال لی جائے۔

۱۔ تاریخ، معاشیات، فلسفہ، جغرافیہ، طبیعات، کیمیا، انجینئرنگ وغیرہ مقالوں اور کتابوں کے موضوعات ہیں اصناف نہیں۔ یہ نثر کی قسمیں ضرور ہیں نثری ادب کی اصناف نہیں۔ ان میں سے بعض موضوعات کبھی کبھی ادب کے دائرے میں آجاتے ہیں۔ ایسے موضوعات ہیں۔

مذہب، معرفت، اخلاق، فلسفہ، عمرانیات، تاریخ وغیرہ۔
ان موضوعات کی ذیل کی تحریروں کو ادب میں شامل کر لیا جاتا ہے۔

الف: اردو ادب کے ابتدائی دور کی کتب مثلاً دکن کے صوفیوں کے رسالے۔ اس دور میں اردو ادب کی قدیم تاریخ میں اضافے کے لیے ہر قسم کی تحریروں کو ادب کا جزو مان لیا گیا۔

ب: بڑے ادیبوں کی ان موضوعات پر تحریریں کیوں کہ ان کا انداز تحریر کچھ نہ کچھ ادبی ہوتا ہے۔ مثلاً:-

مذہب: نذیر احمد کی الحقوق والفرائض، سرسید کی تبیین الکلام، تفسیر القرآن۔ ابوالکلام آزاد کی ترجمان القرآن۔

کلام: شبلی کی الکلام اور علم الکلام۔

فلسفہ: عبدالماجد دریا بادی کی فلسفۂ اجتماع اور فلسفۂ جذبات۔ اقبال کی مابعد الطبیعاتِ ایران۔

تاریخ: شیر علی افسوس کی آرائشِ محفل، سرسید کی سرکشیِ بجنور، محمد حسین آزاد کی دربار اکبری اور قصصِ ہند حصہ دوم۔

عمرانیات: ڈاکٹر سید عابد حسین کی، قومی تہذیب کا مسئلہ۔

فن تعمیر: سرسید کی آثار الصنادید۔

جغرافیہ: عبدالماجد دیا بادی کی جغرافیہ قرآن اور سلیمان ندوی کی ارض القرآن۔

لیکن تحریروں میں اگر ادبیت کم ہو اور موضوع کو زیادہ تکنیکی بنا کر پیش کیا جائے تو بڑے ادیب کی تصنیف یا تالیف کو بھی ادب میں شامل نہیں کیا جاتا مثلاً سرسید کی، تسہیل فی جرّ الثقیل، اور قولِ متین در ابطالِ حرکتِ زمین، نیز مولوی چراغ علی کے مذہبی رسالے اقبال کی 'علم الاقتصاد'۔

ج: بعض کم اہم ادیبوں کی تحریریں اگر ان کا موضوع زیادہ تکنیکی نہیں اور اسلوب تحریر جاندار ہے مثلاً ڈاکٹر سالم قدوائی، علم حدیث اور چند اہم محدثین۔ اندر جیت لال: زمین کی کہانی۔

د: بعض بڑے تصنیفی اداروں مثلاً ترقی اردو بورڈ، ساہتیہ اکادمی کی غیر ادبی موضوعات کی بعض کتابیں جو طبع زاد ہوں یا مترجمہ کثرتِ اشتہار کی وجہ سے ادب کے قارئین کے علم کا جزو بن گئی ہیں مثلاً" ترقی اردو بورڈ کے ذیل کے تراجم:

کنور محمد اشرف: ہندوستانی معاشرہ عہدِ وسطیٰ میں۔ ایم آر ساہنی: انسانی ارتقاء، اور ذیل کی طبع زاد کتابیں۔

محمد ہاشم قدوائی: یورپ کے عظیم سیاسی مفکرین۔ بلجیت سنگھ مطیر: فن طباعت۔

۲۔ ہم یہ مان کر چلتے ہیں کہ ہر مقالہ یا کتاب نثر ہوگی یا نظم یا دوسرے الفاظ میں یہ کہہ سکتے ہیں کہ جو تحریر نظم نہیں وہ نثر ہے۔ اس لیے ہم ادبیات سے متعلق ایسی تحریروں کو بھی نثر کے ذیل میں لیں گے۔ جن میں محض فہرستیں اور جدولیں ہیں جملے بالکل نہیں یا ایک آدھ جگہ ہیں۔ ہاں نثری فقرے بہ کثرت ملتے ہیں مثلاً:

ا : لغات : فرہنگ آصفیہ جیسی لغات میں تو جملے کیا داستانیں تک ملتی ہیں لیکن مختصر لغات مثلاً عبداللہ خویشگی کی فرہنگ عامرہ یا اس سے ضخیم فیروز اللغات میں لفظوں کے معنی میں عموماً جملے نہیں ملتے لیکن شاذ مل بھی جاتے ہیں۔

ب : فرہنگیں جو لغت ہی کی ایک قسم ہیں۔ ان میں فرہنگ اصطلاحات میں جملے بالکل ہی نہیں ہوتے۔ کہیں کہیں فقرے مل جاتے ہیں۔ کسی ایک مصنف کی فرہنگ بھی تیار کی جاسکتی ہے مثلاً عرشی کی فرہنگِ غالب اور نائب حسین نقوی کی فرہنگِ انیس۔

ج : نمبر وضاحتی فہرستِ کتب۔ عموماً مطبوعات کی فہرستیں نمبر وضاحتی ہوتی ہیں۔ بہترین مثال ادارۂ ادبیات اردو کی مطبوعاتِ اردو فارسی و عربی کی فہرست ہے۔ اس پوری کتاب میں کالم ہیں جن میں اندراج ہیں اس میں کہیں کوئی جملہ نظر نہ آیا لیکن اس قسم کے فقرے ضرور ملتے ہیں۔

جنگ ہائے ہندوستان اور ہندوستان پر حملے (جلد دوم ص ۳۱)

یا ایسے عنوان : رسالے جن میں اکثر ہفتہ وار ایک جلد میں ہیں (ص ۱۷)

د : اشاریے اور کتابیات۔ یہ کسی مصنف کے بھی ہوسکتے ہیں۔ صنف کے بھی۔ مصنفین کے اشاریوں میں غالب اور اقبال کے اشاریے سرِ فہرست ہیں۔ صنف کے اشاریوں میں ڈاکٹر عبدالعلیم نامی کی ببلوگرافیا اردو ڈراما دو جلد، سب سے اہم ہے۔ اس میں ڈراموں کے نام ہیں تو جملے مل جاتے ہیں ورنہ پوری فہرست میں بمشکل مکمل جملے ہیں۔ ایک مثال:

"انصافِ محمود شاہ غزنوی مصنفہ، رونق بنارسی"

نسخہ نمبر ۴ مکمل معروف گجراتی گروہ سے وکٹوریہ ناٹک کے مالکوں نے گجراتی پرنٹنگ پریس بمبئی سے شائع کیا ۱۸۹۱ء قیمت ۵۰ پیسے (جلد دوم ص ۱۳۵)

ہ : وہ تذکرے بھی نثر کے ذیل میں آئیں گے جن میں نثری بیان ایک آدھ جملے یا فقرے تک محدود ہے اور نمونۂ کلام بہت زیادہ ہے مثلاً بینی نراین جہاں کا دیوان جہاں، محسن کا سراپا سخن، نادر کا تذکرۂ نادر۔ یہ سب بیاضیں تھیں جن میں شاعر کا تعارف مختصر نثر میں ہوتا لیکن اسی کے سبب ان کتابوں کو نثر کی کتاب کہا جائے گا۔

۳۔ نظم میں تحریری ادب کے علاوہ لوک گیتوں اور فلمی گانوں کو بھی شامل کر لیتے ہیں۔ کیا نثر میں بھی تحریر کے ساتھ ساتھ تقریر کو مدِ نظر رکھیں۔ کیا روزانہ بات چیت کو بھی نثر کی ایک صنف قرار دیا جائے؟ نہیں، تقریر میں ہم ذیل کے اجزا ہی کو نثری ادب میں شامل کریں گے۔

ا: عہد قدیم کے صوفیا، کے اردو ملفوظات۔ ان سے اردو نثر کے قدیم ترین نمونے بہم پہنچتے ہیں۔

ب: لوک کہانیاں (FOLK LORE) اردو میں لوک گیتوں کے مجموعے تو ملتے ہیں۔ لوگ کتھاؤں کو شاید ہی جمع کیا گیا ہو۔ مغربی زبانوں میں ان کی بہت اہمیت ہے۔ ہندی میں بھی لوک کتھاؤں پر کافی کام ہوا ہے۔ اردو میں، بچوں کے ادب میں لوک کہانیاں ملتی ہیں۔

ج: خطبات: صرف وہی خطبات ادب میں شامل کیے جائیں گے جن کا موضوع ادبی ہے ورنہ سیاسی قائدین دن رات سیاسی اور قومی موضوعات پر محو کلام رہتے ہیں۔ وہی خطبات خالص تقریریں جنھیں پہلے لکھا نہیں گیا۔ برجستہ تقریر کی اور اسے بعد میں قلمبند کر لیا گیا۔ لکھے ہوئے خطبات کو پڑھا جائے تو وہ دراصل مقالے ہوتے ہیں جو قارئین کو پڑھوانے سے پہلے سامعین کو سنائے گئے اردو میں خطبات کے بہت سے مجموعے ہیں ان میں نذیر احمد کا مجموعہ لیکچرز و اسپیچز کافی قدیم ہے۔

د: ریڈیو تقریریں۔ یہ بھی پہلے لکھی جاتی ہیں بعد میں پڑھی جاتی ہیں یعنی یہ بھی دراصل مقالے ہیں لیکن ان کی زبان کسی حد تک بول چال کے نزدیک ہوتی ہے ریڈیو تقریروں کے مجموعے بھی شایع ہوئے ہیں۔

ھ: انٹرویو یا بات چیت۔ یہ عموماً مکالمہ اور مباحثہ ہی ہوتا ہے۔ رسالوں کی بدولت یہ صنف ادھر کچھ برسوں سے رائج ہو گئی ہے بالخصوص پاکستان میں عموماً اس کا موضوع ادبی شخصیات یا ادبی اصناف پر تبصرہ ہوتا ہے۔

۴۔ اور اب ان اسالیب و موضوعات کو لیا جاتا ہے جو نثر کی صنف نہیں کہے جا سکتے۔ جس طرح شاعری میں آزاد نظم یا نظم معرّا کو ایک صنف نہیں قرار دیا جاتا اس طرح نثر میں بھی یہ کچھ ایسے اسالیب یا زاویۂ نظر ہیں جنھیں صنف نہیں کہنا چاہیے۔ ان میں مندرجہ ذیل ہیں:

ا۔ تمثیل۔ اس میں جانوروں، اشیا و بے جان اشیا کو انسان بنا کر پیش کیا جاتا ہے۔ اس میں معنی کی دو سطحیں ہوتی ہیں۔ تمثیل صنف نہیں ایک اسلوب ہے، یہ نظم و نثر کی مختلف اصناف میں ظاہر ہو سکتی ہے مثلاً حکایت، داستان، مختصر افسانہ، ناول، ڈرامہ، انشائیہ نظم وغیرہ تمثیلی ناول یا تمثیلی انشائیے کو ناول یا انشائیے کی ایک ذیلی قسم کہہ سکتے ہیں۔

ب: طنز و مزاح۔ یہ زندگی کی طرف ایک ذہنی رویے اور اندازِ نظر کو ظاہر کرتا ہے یہ مختلف اصناف

میں شامل ہو سکتا ہے۔ مختصر ترین مزاح لطیفے اور نقل میں ملتا ہے۔ داستان، افسانہ، ناول، ڈرامہ، انشائیہ سبھی مزاحیہ ہو سکتے ہیں۔ تمثیل کی طرح طنز و مزاح آمیز تخلیقات کو اس مخصوص صنف کی ذیلی قسم قرار دیں گے مثلاً مزاحیہ ڈراما ڈرامے کی ایک قسم ہے لیکن تمام اصناف سے علیحدہ طنز و مزاح کی کوئی آزاد صنف نہیں۔

ج : تراجم۔ انھیں بھی الگ صنف نہیں قرار دیا جا سکتا۔ تقریباً تمام اصناف طبع زاد کے علاوہ دوسری زبانوں سے ترجمہ شدہ بھی ہو سکتی ہیں۔

د : بچوں کا ادب۔ یہ بھی الگ صنف نہیں۔ بچوں کی نظمیں ، بچوں کی کہانیاں نظموں اور کہانیوں کی ذیلی اقسام ہیں۔

ھ : عورتوں کا ادب۔ عورتوں کے ادب سے مراد عورتوں کا تخلیق کیا ہوا ادب نہیں، بلکہ وہ ادب ہے جو عورتوں کے لیے تخلیق کیا گیا ہو مثلاً حالی کی مجالس النساء، شاد کی ولایتی کی آپ بیتی۔ عورتوں کے ادب کی کیفیت بھی بچوں کے ادب جیسی ہے۔ عورتوں کا ناول، ناول کی ایک ذیلی قسم کہلائے گا۔

و : ادبی رسالے۔ انھیں بھی صنف نہیں کہا جا سکتا۔ یہ مجموعے ہیں جن میں نظم و نثر کی مختلف اصناف شائع ہوتی ہیں۔ نثر اور اس کی اصناف کی تعین کی بحث بہت لمبی ہو گئی۔ اب تمہید کو قطع کر کے اصناف کا شمار کیا جاتا ہے۔ مختصر ترین اصناف سے شروعات کی جائے گی۔

۱۔ کہاوت یا ضرب المثل۔

جس طرح شاعری کی مختصر ترین صنف فرد یا ایک مصرعی نظم ہے اسی طرح نثر میں کہاوت اپنے ایک یا دو جملوں کے کوزے میں معنی کا دریا لیے ہوتی ہے۔ ہر کہاوت کے پیچھے کسی اصلی یا فرضی واقعے کو پوشیدہ مانا جاتا ہے۔ بعض کہاوتیں دیکھنے میں منظوم معلوم ہوتی ہیں مثلاً :

جان بچی سو لاکھوں پائے   لوٹ کے بدھو گھر کو آئے

گدھا نہ کودا کودی گون   یہ تماشا دیکھے کون

آم کے آم گٹھلیوں کے دام

دراصل ان کہاوتوں میں شعری وزن نہیں، ایک عوامی آہنگ ہے۔ انھیں یاد کرنے کی سہولت کی وجہ سے مترنم الفاظ میں ڈھال دیا گیا ہے۔ ترنم آفرینی کی خاطر ہی ان میں قافیہ سما دیا گیا ہے۔ دراصل یہ کہاوتیں بھی نثر ہیں نظم نہیں۔ بہر حال ان سے ہٹ کر خالص نثری کہاوتیں بھی بڑی تعداد میں ملتی ہیں گو ان میں آہنگ کا شائبہ کیوں نہ ہو مثلاً :

تمہیں آم کھانے سے مطلب ہے یا پیڑ گننے سے ؟

اکیلا چنا بھاڑ نہیں پھوڑتا۔
بلی کے بھاگوں چھینکا ٹوٹا۔
بھوک میں کواڑ بھی پاپڑ دکھائی دیتا ہے۔

۲۔ پہیلی: یہ اکثر نظم میں ہوتی ہے لیکن نثری پہیلیاں بھی ملتی ہیں مثلاً:
پوچھنے والا: وہ کون سی چیز ہوتی ہے جسے سب کھاتے ہیں لیکن اس کا سر کاٹ کر کھایا جائے تو زہر ہو جائے۔
مجیب: قسم۔
پوچھنے والا: وہ کون سی چڑیا ہے جس کے سر پہ پیر ہوتے ہیں۔
مجیب: مجھے معلوم نہیں۔

ان میں صرف پہلا جملہ پہیلی ہے، دوسرا اس کا حل ہے۔

دوسخنے یا نسبتیں:

یہ محض امیر خسرو کے سلسلے میں ملتے ہیں۔ ان کی زبان اتنی صاف ہوتی ہے کہ خسرو کے عہد میں ان کا سوال ہی نہیں۔ اگر خسرو نے انھیں وضع کیا ہوگا تو ان کی زبان فرسودہ رہی ہوگی جو زبانوں پر چڑھ کر آج کی ہو گئی ہے۔ یہ کسی کے بھی اقوال ہوں۔ ہیں ایک ممیز رنگ کے۔ یہ بھی ایک قسم کی پہیلی یا چیستان ہیں۔ اگرچہ ان میں قافیہ پایا جاتا ہے لیکن وزن نہیں ہوتا۔ انھیں مسجع نثر کہا جائے گا۔
مثال:

جوتا کیوں نہ پہنا، سنبوسہ کیوں نہ کھایا؟ — تلا نہ تھا
مسافر پیاسا کیوں، گدھا اداسا کیوں؟ — لوٹا نہ تھا

دولسانی دوسخنے: آزاد نے ریختے کی ایک قسم دوسخنے[1] فارسی اردو لکھی ہے۔ یہ ایک طرح سے نثری ریختے ہوئے:

سوداگر را چہ می باید، بوچے کو کیا چاہیئے؟ — دوکان
شکار بہ چہ می باید کرد، قوتِ مغز کو کیا چاہیئے؟ — بادام

دراصل دوسخنے اتنی کم تعداد میں ملتے ہیں کہ انھیں صنف کا درجہ دینا تکلف معلوم ہوتا ہے۔ فرہنگ آصفیہ[2] میں انھیں نسبتیں کہا ہے اور ان کے کل ملا کر ۷ نمونے دیے ہیں۔

---

[1] آبِ حیات ص ۴۷۔ بار دوازدہم شیخ مبارک علی لاہور
[2] فرہنگِ آصفیہ جلد اول ص ۴۴۔ ترقی اردو بورڈ عکسی ایڈیشن ۱۹۷۴ء دلی

ڈھکوسلا : آزاد نے خسرو کی ایجاد سے ایک صنف ڈھکوسلا لکھا ہے جس کی صرف ایک مثال دی ہے۔
"بھادوں پکی پیپلی، چو چو پڑی کپاس۔ بی مہترانی دال پکاؤ گی یا ننگا ہی سو رہوں؟"
معلوم نہیں یہ ایک ڈھکوسلا ہے یا دو، میں اس کے معنی نہیں سمجھ سکتا اور اسے صنف کا درجہ نہیں دے سکتا۔ مہترانی کے معنی بھنگن کے علاوہ بھٹیاری بھی ہیں اور مندرجہ بالا ڈھکوسلے میں یہی معنی ہونے چاہئیں۔ پیپلی پیپل کا پھل ہوتا ہے۔

ملفوظات

عہد قدیم میں صوفیانِ کرام کے ایک یا دو جملوں کے متعدد اقوال ملتے ہیں۔ انھیں ملفوظات کہا جاتا ہے۔ ملفوظات کے متعدد مجموعے ملتے ہیں۔ ان میں فارسی زبان میں بیان کردہ واقعے میں مرشد کی زبان سے ایک دو جملے نکلتے ہیں۔ اگر یہ جملے اردو میں ہیں تو یہ ہمارے کام کے ہیں اور ہم انھیں اردو ملفوظہ کہیں گے۔ ملفوظات کو ایک ادبی صنف کہنے کا کوئی جواز تو نہیں لیکن چوں کہ یہ کافی تعداد میں ہیں دسو سے اوپر ہی ہوں گے، اور قدیم نثر سے مخصوص ہیں اس لیے ان کے زُمرے کو ایک قدیم نثری صنف کا مرتبہ دیا جا سکتا ہے۔ ملفوظے اس قسم کے ہیں۔

شیخ فرید شکر گنج : پونوں کا چاند بھی بالا ہے۔

حضرت قطب عالم : لوہا ہے لکڑی ہے کہ پتھر ہے۔

تاریخ ادبیاتِ مسلمانانِ پاکستان و ہند میں ڈاکٹر الف، د۔ نسیم نے ملفوظہ کے ساتھ قول کو ایک علیحدہ صنف کے طور پر دیا ہے۔ وہ دونوں میں یوں فرق کرتے ہیں۔

"قول ملفوظہ سے اس لحاظ سے مختلف ہے کہ اس میں کوئی نہ کوئی بنیادی اصولی بات ہوتی ہے۔ ایسی بات جو پند و نصیحت اور راہبری اور راہنمائی کے طور پر ہر دور اور ہر شخص کے لیے مشعل راہ بن سکتی ہے۔۔۔۔ مثال کے طور پر شیخ محمد غوث گوالیاری کا یہ کہنا کہ 'بھیگی بچہ خدا کو نہ ملیے' ایک جملہ پر مشتمل ایک قول ہے جو زمان و مکان سے آزاد اپنے اندر بنیادی صداقت رکھتا ہے لیکن شیخ وجیہہ الدین علوی گجراتی کی یہ بات کہ 'میں کہاں پاکدھار یا صنت کہتی' ایک ملفوظہ یا محض ایک ہندوی فقرہ ہے، اس کی کوئی آفاقی اہمیت نہیں۔"[۱]

نثری اقوال کی وہ یہ مزید مثالیں دیتے ہیں۔

'عارف اسے کہویں جو خدا سوں بھریا ہووے' (شیخ وجیہہ الدین گجراتی)

'بھاگری پکانا مشکل ہے' (شاہ مجذوب برہان پوری)

---

[۱] جلد ششم ص ۱۱۹۔ لاہور ۱۹۷۱ء

ملفوظے کو ایک صنف کہنا ہی محلِ نظر ہے۔ اس سے مماثل ایک اور صنف 'قول' کارِ زائد ہے۔ بہتر یہ ہے کہ ملفوظے کی دو ذیلی اقسام کرلی جائیں ایک وہ جن میں معمولی روز کی بات چیت ہوتی ہے دوسرے وہ ملفوظے جن میں زیادہ بامعنی اور اہم تر مفہوم ہوتا ہے۔

اب ہم قدیم فکشن کی طرف چلتے ہیں۔ اس کی مختصر صورتیں نقل، حکایت اور کہانی ہیں لیکن ایک اور اصطلاح لطیفہ کا بھی ان سے خلط ہو جاتا ہے۔

لطیفہ: ہندی میں اسے چٹکلا کہتے ہیں۔ آج ہمارے سامنے لطیفے کے جو معنی ہیں ان میں یہ کسی مزاحیہ واقعے یا مکالمے پر مشتمل ہوتا ہے جس کے آخری حصے میں ذکاوتِ طبع نغز گوئی یا حاضر جوابی کا ایسا مظاہرہ ہوتا ہے کہ سننے والے کو ہنسی یا کم از کم تبسم ضرور آ جاتا ہے۔ ایک ملاحظہ ہو۔

لکھنؤ میں ایک بیگم امید سے ہوگئیں۔ مدتِ معینہ کے بعد بھی نتیجہ برآمد نہ ہوا۔ ایک سال گذر گیا، دو چار سال بیت گئے۔ چوں کہ کسی قسم کا درد نہ تھا اس لیے برداشت کر لیا گیا کوئی گہری تشویش نہ ہوئی۔ پانچ سات، دس بارہ، آخرش پندرہ سولہ سال ہو گئے۔ تب کرید ہوئی جاننے کی کہ آخر پیٹ میں کون سی بلا سمائی ہے۔ اسپتال میں آپریشن کے ذریعے پیٹ چاک کیا گیا۔ دیکھتے کیا ہیں کہ اندر دو داڑھی مونچھ والے بیٹھے ہیں اور ہاتھ آگے بڑھا بڑھا کر کہہ رہے ہیں، 'پہلے آپ'، 'حضرت پہلے آپ'۔

آپ مسکرائے؟ میری محنت وصول ہوگئی؛ لیکن انیسویں صدی کی ابتدا میں لطیفے کے یہ متعین معنی نہ تھے۔ بعض اوقات غیر مزاحیہ چھوٹی حکایتوں کو بھی لطیفہ کہہ دیا جانا عام تھا۔ قدیم ادب میں تین اصطلاحوں لطیفہ، نقل اور حکایت میں خلطِ مبحث عام تھا۔ مثلاً ڈاکٹر عبیدہ بیگم للّو لال کی کتاب، 'لطائفِ ہندی' کے عنوان کے تحت لکھتی ہیں:

"لطائف ہندی میں ایک سو مختصر حکایتیں درج ہیں۔"[1]

"لطائف ہندی کو نقلیات بھی کہا گیا ہے۔"[2]

گویا لطیفے، حکایتیں اور نقلیں متبادل الفاظ ہو گئے۔ ڈاکٹر حنیف احمد نقوی بینی نراین جہاں کی کتاب 'تفریح طبع' کے لیے لکھتے ہیں۔

"ان اشعار کے بعد اصل کتاب شروع ہوتی ہے جو مختلف چھوٹے بڑے لطائف اور نقلوں پر مشتمل ہے۔"[3]

---

[1] ڈاکٹر عبیدہ بیگم: فورٹ ولیم کالج کی ادبی خدمات ص ۱۴۴، لکھنؤ ۱۹۸۳ء۔

[2] ایضاً ص ۱۴۵۔

[3] حنیف احمد نقوی: رائے بینی نراین دہلوی۔ (۲) نوائے ادب بابت اکتوبر ۱۹۷۷ء ص ۹۔

انھوں نے جو نمونے دیے ہیں انھیں مزاحیہ حکایت بھی کہہ سکتے ہیں۔ طویل لطیفہ بھی اور ڈھیلی ڈھیلی اصطلاح نقل بھی۔ ذرا غور کریں کہ نقل کوئی آزاد حیثیت رکھتی ہے کہ نہیں؟

نقل: فرہنگ آصفیہ میں نقل کے تحت، منجملہ دوسرے معانی کے، یہ معنی بھی دیے ہیں:۔

"حاضر جوابی۔ لطیفہ۔ چٹکلا۔ ہنسی کی حکایت۔ ظرافت کا ذکر۔ روایت۔ کہانی۔ حکایت۔ بیان۔ روپ سوانگ، لیلا، ناٹک۔ جلد چہارم ص ۵۸۸۔

اسی لغت میں نقل کرنا کے معنی ہیں، سوانگ کرنا، روپ بھرنا، نقالوں کا مضحکہ آمیز حکایت بیان کرنا، بھی درج ہیں۔ مسعود حسن رضوی لکھتے ہیں:

"بھانڈوں کی نقلیں چھوٹے چھوٹے ہنسانے والے ڈرامے ہوتے ہیں جن کو انگریزی میں فارسی اور ہندی میں گویا نقل کا مزاحیہ، بذلہ آمیز اور پُرنغز ہونا ضروری ہے۔ اب نقلیات پر مشتمل چند کتابوں پر نظر کریں:

فورٹ ولیم کالج میں گلکرسٹ اور میر بہادر علی حسینی کی مرتبہ نقلیات ہندی دو جلدوں میں شائع ہوئی۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی نے اورنٹیل کالج میگزین لاہور بابت فروری مئی ۱۹۷۹ء میں پوری دونوں جلدیں چھاپ دی ہیں۔ جلد کے بائیں طرف کے یعنی انگریزی کی جانب کے سرورق پر اس کا یہ نام درج ہے:

THE HINDEE STORY TELLER

OF

ENTERTAINING EXPOSITOR

اردو میں اس کا نام نقلیات ہندی ہے۔ انگریزی کے پہلے نام سے ظاہر ہے کہ نقل کو کہانی کے مترادف مان لیا گیا ہے۔ دوسرے عنوان کے معنی ہیں، جی بہلانے والا ترجمان، گویا اسے ظریفانہ اور تفنن بخش کہا گیا ہے۔ کتاب کی پہلی جلد میں مختصر واقعات یا بیانات ہیں جن میں سے بیشتر کا انجام ایک کہاوت پر ہوتا ہے مثلاً:

۱۔ ایک عورت بے وقوف اپنے بھوہڑپنے سے چلتے ہوئے گر گر پڑتی اور اپنی نزاکت پر بہانہ دھرتی۔ کسو نے دریافت کیا کہ یہ آپ گرتی ہے اور نزاکت کو بدنام کرتی ہے۔

ہنس کر کہنے لگا، سچ ہے ناچ نہ جانے آنگن ٹیڑھا۔ ص ۴

۲۔ ایک بادشاہ نے اپنے ندیم سے پوچھا کہ سب سے بہتر میرے حق میں کیا ہے۔ عرض کی کہ عدل کرنا اور رعیت کا پالنا۔ ص ۳

۳۔ بادشاہ اور امیروں کی اچھی خصلتوں سے بخشش اور شجاعت و عدل ہے اور بری خوؤں سے

۱؎ لکھنؤ کا شاہی اسٹیج ص ۲۴۳۔ کتاب نگر لکھنؤ۔ بار دوم ۱۹۶۸ء۔

خباثت وجور وکنجوسی کا ہے۔ ص ۶۰۔

۴۔ دو کاریگر کسی ملک میں جاکر ایک بادشاہ کے نوکر ہوئے۔ ایک نے اپنا یہ ہنر دکھلایا جو کاغذ کی مچھلی بنا کر پانی میں ترائی اور دوسرے نے فولاد کی تکلی بے ہوا نکھ دکندا، پر اڑائی۔ بادشاہ ان کے کسب سے خوش ہوا اور ہر اک کو انعام دے کر رخصت کیا۔

ان میں سے صرف پہلی اور چوتھی میں افسانویت ہے دوسری اور تیسری میں نہیں۔ صرف پہلی میں ظرافت ہے بقیہ تین میں نہیں۔

دوسری اور تیسری نقلیں گلستانِ سعدی کے انداز کے اخلاقی درس ہیں، تیزی و درّاکی کے نقدان کے سبب آخری تین کو نقل نہیں کہنا چاہیئے۔

نقلیاتِ ہندی کے دوسرے حصے میں نسبتاً طویل، دلچسپ حکایتیں یا لطیفے ہیں فورٹ ولیم کالج کی دوسری کتاب نقلیات نقمانی کا انگریزی نام ORIENTAL FABULIST ہے یعنی نقل اور حکایت (FABLE) کو ہم معنی گردانا گیا ہے، اس کتاب میں بڑی تعداد میں ایسپ کی حکایتیں ہیں۔

حکیم محمد بخش مہجور کی مقبول کتاب نورتن کے آخری چار بابوں میں عاقلوں کی نقلیں، احمقوں کی نقلیں، افیونیوں کی نقلیں، بخیلوں اور کنجوسوں کی نقلیں ہیں۔ یہ سب طویل دلچسپ مزاحیہ کہانیاں ہیں۔

باغ و بہار کے پہلے درویش کی سیر میں شہزادی دمشق شربت ورق الخیال کی صراحی لانے والے لڑکے کے لیے کہتی ہے۔

"وہ بھی جب ڈھیٹھ ہوا تب اچھی اچھی میٹھی میٹھی باتیں کرنے لگا اور اچنبھے کی نقلیں لانے بلکہ آہ رو ہی بھی بھرنے اور سسکیاں لینے لگا۔"[1]

نقل کی اصطلاح کے ان مفاہیم اور استعمالوں کو دیکھ کر ہم یہ طے کر سکتے ہیں کہ نقل ایک دلچسپ حکایت ہوتی ہے جو بیشتر ظرافت آمیز بھی ہوتی ہے۔ اس میں جودتِ طبع و نغز گوئی لازمی ہے۔

لطیفہ ظریفانہ بھی ہوتا ہے اور اس میں بھی تیزیِ طبع کا مظاہرہ ہوتا ہے لیکن اس میں افسانہ پن کم سے کم ہوتا ہے جب کہ نقل میں اس کا ہونا ضروری ہے ورنہ یہ لطیفہ ہو کر رہ جائے گا۔

حکایت: حکایت اور قصہ دونوں عربی الفاظ ہیں، افسانہ اور داستان فارسی، کہانی ہندی۔ داستان میں منجملہ دوسری خصوصیات کے طوالت ہونے کا شعور بھی پوشیدہ ہے۔ 'کہانی'، 'کہنا' سے بنی ہے جس کے معنی یہ ہیں کہ یہ سنائی جانے کے لیے ہوتی ہے۔ زبانوں کے اختلاف سے قطع نظر قدیم فکشن میں حکایت اور داستان دو نمایاں ممیز اصناف ہیں۔ راقم السطور نے ان کے امتیازی خصائص پر اپنی کتاب

---

[1] باغ و بہار ص ۵۴۔ جامعہ بک ڈپو۔ دلی۔ اکتوبر ۱۹۷۰ء۔ بارِ سوم

اردو کی نثری داستانیں[1] میں تفصیل سے بحث کی ہے۔ یہاں مختصراً عرض کرتا ہوں۔

ڈاکٹر جانسن نے LIFE OF GOHR GAY کے دیباچے میں فیبل کی یہ تعریف کی ہے۔

"یہ ایک بیانیہ ہے جس میں حیوان یا بے جان اشیا تلقین کے لیے آدمی کی طرح بولتے چالتے ہیں اور انسانوں جیسے کام کاج کرتے ہیں۔"

اس تعریف میں حکایت کی اہم ترین خصوصیت اخلاقی تلقین نیز حکایت کے کرداروں کی طرف اشارہ کر دیا گیا ہے لیکن ان خصائص کا ہونا حکایت کا لازمی وصف نہیں۔ ایسی حکایت بھی ہوتی ہیں جن کے کردار حیوان یا بے جان اشیا نہیں بلکہ انسان ہیں مثلاً ایک بوڑھے نے اپنے بیٹوں کو بلا کر تیلیوں کا ایک گٹھا توڑنے کے لیے کہا۔ وہ نہیں توڑ پائے۔ اس کے بعد گٹھے کو کھول کر ایک ایک تیلی توڑنے کو دی تو انھوں نے توڑ دیں۔ اس طرح اتفاق اور میل لاپ سے رہنے کی برکت واضح ہو گئی۔

یہ بھی ضروری نہیں کہ حکایت میں ہمیشہ اخلاقی تلقین ہی ہو۔ نورتن کے تیسرے باب کی ایک کہانی میں قاضی چور کو پکڑنا چاہتا ہے۔ وہ صاحب خانہ اور اس کے لازمین کو برابر لمبائی کی ایک چھڑی دیتا ہے اور کہتا ہے کہ چور کی چھڑی ایک انگل بڑھ جائے گی۔ چور لازم نے اس کے تدارک کے لیے اپنی چھڑی بقدر ایک انگل کے کاٹ دی۔ اگلے دن جب سب کی چھڑیوں کی جانچ کی گئی تو چور پکڑا گیا۔

اس حکایت میں اخلاقی تلقین نہیں فہم و فراست کا مظاہرہ ہے، گویا حکایت میں ایک ارفع مقصد ملحوظ رکھا جاتا ہے۔ گلستانِ سعدی میں جو ایسی نام نہاد حکایتیں ہیں جن میں قصہ پن نہیں محض اخلاق ہی اخلاق ہے انھیں ہم حکایت نہیں کہہ سکتے۔ مثلاً گلستاں کے اردو ترجمے باغ اردو سے ملاحظہ ہو:

"ایک بزرگ نے کسی پرہیزگار سے پوچھا کہ فلانے عابد کے حق میں آپ کیا کہتے ہیں کہ اکثر اشخاص اس کے حق میں طعنہ آمیز باتیں کہتے ہیں۔ کہا اس نے کہ بظاہر اس میں کچھ عیب نہیں دیکھتا اور باطن سے اللہ آگاہ ہے۔"

خواہ شیخ سعدی نے اسے حکایت کہا ہو یا گلستان کے کسی ناشر نے لیکن ہم حکایت کی تعین کے پیش نظر اسے حکایت نہیں کہہ سکتے۔

اب لطیفہ، نقل اور حکایت میں تمیز کی جا سکتی ہے۔ لطیفہ فکشن کی شاخ نہیں۔ اس کا مزاحیہ ہونا ضروری ہے۔ حکایت چھوٹی کہانی ہے جس میں اخلاقی تلقین یا فراست کا مظاہرہ ہوتا ہے۔ اس کے برعکس نقل میں ایک طرف کہانی پن ہوتا ہے تو دوسری طرف اس میں ذکاوت و جودتِ طبع کا ہونا لازمی ہے۔ کبھی نقل لطیفے سے اور کبھی حکایت سے مشابہ ہو جاتی ہے لیکن ہمیں مصنف کے دیے ہوئے عنوان کو نظر انداز کر کے خود

---

[1] اردو کی نثری داستانیں دوسرا باب۔ طبع دوم۔ کراچی ۱۹۶۹ء

طے کرنا چاہیے کہ کسی مخصوص تخلیق پر لیطفے کا اطلاق کیا جائے کہ نقل کا یا حکایت کا ابھی ایک مشابہ صنف مختصر داستان یا رومانی کہانی بچی۔ اس پر داستان کے بعد غور کیا جائے گا۔

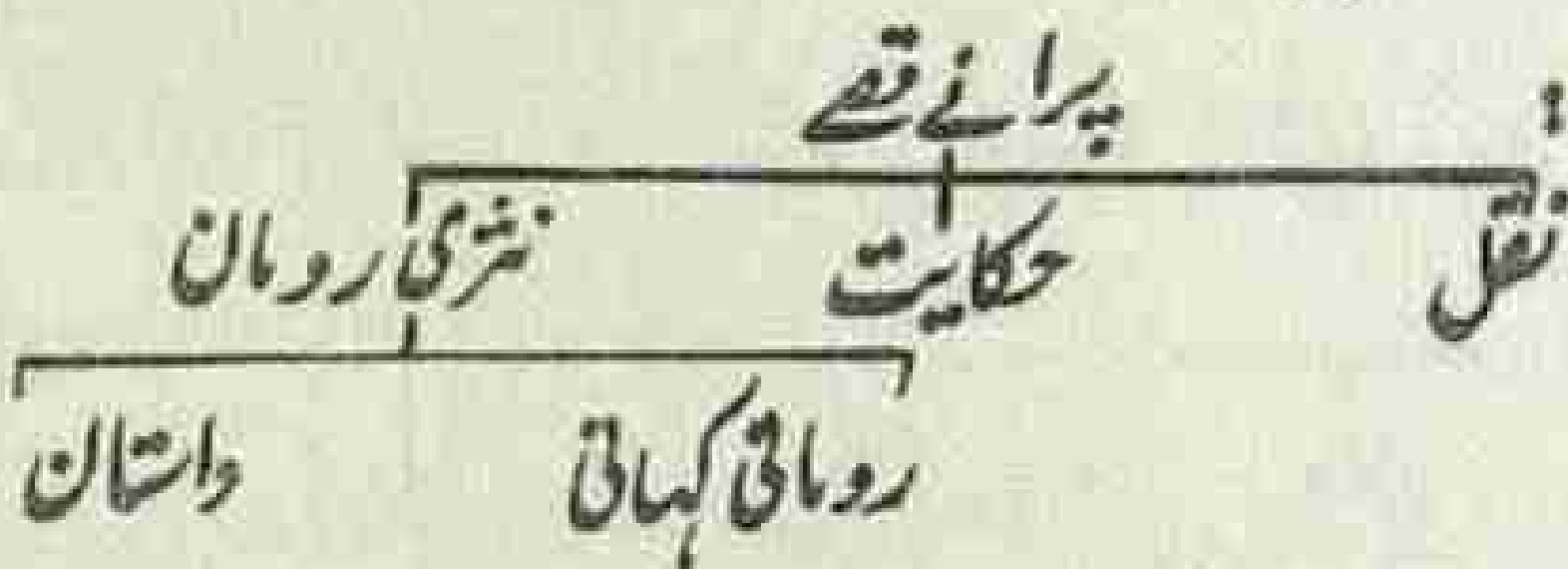
داستان : یہ ایک طویل قصہ ہوتا ہے جس میں اکثر مافوق الفطرت عناصر سے کام لیا جاتا ہے۔ شاذ ایسا نہیں ہوتا تب بھی داستان میں ایک خیالی دنیا ہوتی ہے۔ اس پر تخئیلیت کا قرمزی بادل چھایا رہتا ہے۔ اس کے واقعات حقیقی سے زیادہ خیالی ہوتے ہیں۔ گو بظاہر اس کا کوئی اعلیٰ مقصد مثلاً خیر و شر کا جہاد ہو لیکن دراصل یہ افسانوی دلچسپی کے لیے لکھی جاتی ہے جس کو پڑھ کر حظ اٹھانا مقصود ہوتا ہے۔

رومانی کہانی یا داستانی کہانی :

بعض پرانی مختصر کہانیاں بھی داستانی رنگ و آہنگ اور فضا لیے ہوتی ہیں ان میں فوق فطری عناصر ہوتے ہیں۔ انگریزی کی میں حکایت کو FABLE اور ان کہانیوں کو FAIRY TALES کہتے ہیں مثلاً سنگھاسن بتیسی، بیتال پچیسی کی جملہ کہانیاں، توتا کہانی میں فوقِ فطری عناصر ہی ہوں۔ الف لیلیٰ کی سوتے جاگتے کی کہانی میں کوئی فوق فطری عنصر نہیں لیکن ایسے واقعے کے ہونے کا امکان کم ہے۔ توتا کہانی کی بیسویں کہانی ملاحظہ ہو۔

کسی شہر میں ایک شخص بشیر کا کسی دوسرے کی بیوی چندو سے معاشقہ تھا۔ چندو کے شوہر کو اس کا علم ہوا تو وہ بیوی کو اس کے میکے میں لے گیا۔ بشیر بھی ایک اعرابی کے ساتھ اس شہر میں پہنچا اور اعرابی کی معرفت طے کیا کہ رات کو فلاں مقام پر ملاقات ہوگی۔ چندو وہاں پہنچی اور اعرابی سے کہا کہ تو میرے کپڑے پہن کر میرے گھر جا اور گھونگھٹ سے منہ چھپا کر انگنائی میں بیٹھ جانا۔ شوہر دودھ کا پیالہ پینے کو دیگا تو کچھ نہ بولنا۔ تھک ہار کر وہ باہر چلا جائے گا۔ اعرابی نے ایسا ہی کیا لیکن اس کے چپ رہنے پر شوہر نے دل کھول کر اس پر کوڑے برسائے اور آخر باہر چلا یا گیا۔ چندو کی بہن اسے سمجھانے آئی تو اعرابی نے بہن کو سب کچھ بتا دیا اور کہا کہ تو میرے ساتھ سو جا، راز منکشف نہ کرنا ورنہ تیری بہن کی رسوائی ہوگی۔ بہن ہنس کر راضی ہو گئی اور اعرابی نے مار کھانے کے بعد زندگی کا حظ اٹھایا۔

یہ کسی طرح حکایت نہیں ایک مختصر داستان یا رومانی کہانی ہے حالاں کہ داستان کے برعکس اس کے کردار شاہزادہ، سوداگر بچہ، پری یا طبقۂ بالا کے نہیں۔ ظاہر ہے کہ کہانی کا ماحول غیر حقیقی اور رومانی ہے۔ اس طرح حکایت اور داستان کے ساتھ رومانی کہانی کو ایک علیحدہ صنف کہا جائے گا۔ واضح ہو کہ لوک کتھائیں رومانی کہانی کے ذیل میں آتی ہیں۔ اس طرح رومانی کہانی کا وجود پہلے ہوا داستان کا بعد میں۔ نئے فکشن سے پہلے کے قصوں کو ہم ذیل کے شجرے میں ظاہر کر سکتے ہیں :

پرانے قصے
- نقل
- حکایت
- نثری رومان
  - رومانی کہانی
  - داستان

اب نئے فکشن کو لیجیے۔ اس کی اصناف اور قدیم فکشن کی متوازی اصناف میں دو فرق نمایاں ہیں اول موضوع یعنی زندگی کے بارے میں نقطۂ نظر دوسرے فکشن یعنی لفظیات، استعارات، علامات وغیرہ۔ دونوں ادوار کے فکشن کے اس تفاوت کی وجہ سے قدیم کہانی اور جدید مختصر افسانہ الگ الگ اصناف ہیں اور داستان اور ناول ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ ذیل میں فکشن کی نئی اصناف پر نظر ڈالی جاتی ہے۔

مختصر افسانہ : یہ ایک معروف صنف ہے جس کی تکنیک یا مختلف اقسام کی تفصیل پیش کرنے کی ضرورت نہیں۔ اس میں اکثر ایک واقعے (EPISODE) کا بیان ہوتا ہے جب کہ ناول میں کوئی تحدید نہیں۔ بہت سے افسانوں میں ماجرا ہی نہیں ہوتا۔ اور ادھر تیس پینتیس سال سے تجریدی افسانے چل پڑے ہیں جن میں کردار اور پلاٹ کیا سرے سے افسانہ پن ہی نہیں ہوتا۔

طویل مختصر افسانہ : یہ مختصر افسانے ہی کی ایک قسم ہے۔ اس کی درازی کی وجہ سے اسے طویل مختصر افسانہ کہا جاتا ہے لیکن تکنیک کے لحاظ سے اس میں اور مختصر افسانے میں کوئی فرق نہیں۔ نیاز فتحپوری کا شہاب کی سرگزشت اور قرۃ العین حیدر کا ہاؤسنگ سوسائٹی طویل مختصر افسانے ہیں۔

افسانہ یا منی افسانہ : یہ دو چار آٹھ دس سطروں کا افسانہ ہوتا ہے۔ اس کی تکنیک مختصر افسانے سے الگ ہوتی ہے اس لیے اسے ایک علیحدہ صنف کہا جائے گا۔ یہ کوزے میں سمندر بھرنے کے مترادف ہے۔ اس کی معنوی اور اشاریتی بلاغت اپنے اندر ایک جہانِ معنی پوشیدہ رکھتی ہے۔ جوگندر پال نے کثرت سے افسانچے لکھے۔ ان کا حسب ذیل افسانچہ ملاحظہ ہو :

ماضی

"پورے تیس برس بعد میں اپنے گاؤں جا رہا ہوں اور ریل گاڑی کی ادھم پر کان دھرے ان دنوں کا خواب دیکھ رہا ہوں جو میں نے بچپن میں اپنے گاؤں میں بتائے تھے۔ رات گہری ہو رہی ہے اور خواب گھنا ...... میں گھنٹوں کی نیند کے بعد ہڑبڑا کر جاگ پڑا ہوں اور دیکھتا ہوں کہ دن چڑھ آیا ہے۔ میرے گاؤں کے اسٹیشن کو رات ہی رات میں آنا تھا۔ میرے سوتے سوتے آیا اور آ کر چلا بھی گیا۔ میں اپنا گاؤں بہت پیچھے چھوڑ آیا ہوں۔[۱]"

اپنے اختصار کے باوجود معنوی حیثیت سے یہ ایک مکمل افسانہ ہے۔ اس رمزیے کی جتنی تعریف کی جائے کم ہے۔

ناول : معروف عام صنف ہے جس کی تعریف یا اقسام قلم بند کرنے کی ضرورت نہیں۔ انگریزی میں تمثیلی ناول پلگرمس پروگرس بالکل ابتدائی ناولوں میں ہے۔ اردو میں جن تمثیلی قصوں کو ابتدائی ناول کی مثال

---

[۱] کوہسار بابت مارچ اپریل ۱۹۷۹ء ص ۲۸۔ ہزاری باغ۔

قرار دیا گیا ہے ان کا ناول ہونا اسی طرح محل نظر ہے جس طرح نیرنگِ خیال کے تمثیلی مضامین کا مختصر افسانہ ہونا۔

افسانوں کی طرح تجریدی ناول بھی لکھے گئے۔ جیمس جوائس کا انگریزی ناول یولیسس سب سے مشہور تجریدی ناول ہے۔ اسے اینٹی ناول بھی کہہ سکتے ہیں لیکن بعد میں اسے ایک عظیم ناول مانا گیا۔ اردو میں انور سجاد کا خوشیوں کے باغ اور فہیم اعظمی کا جنم کنڈلی تجریدی ناول ہیں۔

ناول کی ایک قسم سوانحی ناول ہے مثلاً قرۃ العین حیدر کا 'کارِ جہاں دراز ہے'، عصمت چغتائی کا زیر تکمیل 'کاغذی ہے پیرہن'، اپیندر ناتھ اشک کا "گرتی دیواریں" گو ان کی سوانح پر مبنی ہے لیکن اس معنی میں سوانحی ناول نہیں جس میں قرۃ العین یا عصمت کے ناول ہیں۔ موضوع اور فن کے لحاظ سے ناول کی متعدد قسمیں ہیں جن کا ذکر یہاں قطع کیا جاتا ہے بجز جاسوسی ناول کے جو ناول کی ایک مقبول عام ذیلی صنف ہے۔

ناولٹ : یہ ناول ہی کی ایک قسم ہے جو طویل مختصر افسانے سے بڑی اور ناول سے چھوٹی ہوتی ہے لیکن تکنیک کے لحاظ سے یہ ناول ہے افسانہ نہیں۔ سجاد ظہیر کی 'لندن کی ایک رات' اس کی اچھی مثال ہے۔ رسالہ شاعر نے ۱۹۷۱ء شمارہ ۲-۳ میں ۵۴۴ صفحات پر مشتمل ناولٹ نمبر نکالا۔ اس سے پہلے بھی بعض رسالوں کے ناولٹ نمبر نکل چکے ہیں۔

ڈراما : ڈراما نظم میں بھی ہوتا ہے نثر میں بھی اور نظم و نثر سے مخلوط بھی۔ مخلوط ڈرامے کو نثری ڈرامے کے تحت ہی رکھیں گے کیونکہ نثر کے بیچ اشعار اور نظمیں لانے کی اجازت ہے۔ فی الوقت ہمیں محض نثری ڈراموں سے سروکار ہے۔

ڈرامے کا ارتقا طویل سے مختصر کی طرف ہوا ہے پانچ ایکٹ سے کم ہو کر تین دو اور آخر میں ایک ایکٹ کے ڈرامے لکھے جانے لگے۔ اردو میں یک بابی ڈرامے کی ابتدا ۱۹۲۵ء اور ۱۹۳۰ء کے درمیان ہوئی۔ مختصر افسانے نے اس کی تخلیق کو اکسایا۔ رسالوں اور ریڈیو نے بھی طویل ڈراموں پر مختصر ڈراموں کو ترجیح دی۔

ڈرامے کی بھی بہت سی قسمیں ہیں جن کی تفصیل نہیں دی جا رہی۔ دوسری اینٹی اصناف کی طرح (اینٹی افسانہ، اینٹی ناول، اینٹی غزل، اینٹی تھیٹر بھی وجود میں آیا۔ اسے ایبسرڈ تھیٹر یا لایعنی ڈراما کہا گیا ہے حالاں کہ دراصل یہ اتنا لغو و لایعنی نہیں ہوتا بہر حال لغویت کا تعلق موضوع سے ہے ہیئت سے نہیں۔

یک بابی ڈرامے کی ایک اہم قسم ریڈیو ڈراما ہے۔ چوں کہ ہمارا موضوع اصنافِ ادب ہے اس لیے ہمیں ریڈیو ڈرامے کی محض تحریری شکل سے سروکار ہے۔ ڈاکٹر اخلاق اثر نے اپنی کتاب ریڈیو ڈرامے

کی اصناف میں متعدد ذیلی اصناف کا ذکر کیا ہے مثلاً ریڈیو روپ، ریڈیو ڈراما روپ، ریڈیو فیچر، ریڈیو ڈاکیو مینٹری، ریڈیو نیوز ریل، ڈرامائی مونولاگ، فنتاسیہ، مزاحیہ (کامک)، وغیرہ۔

ریڈیو روپ (ADAPTATION) میں کسی تحریری ڈرامے کو صوتی تبدیلیوں کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے ریڈیو ڈراما روپ میں دوسرے میڈیموں مثلاً فلم اسٹیج، ناول داستان وغیرہ کی کہانیوں کو ریڈیو ڈرامے کی شکل میں پیش کیا جاتا ہے۔ یہ مانا کہ ریڈیو ڈرامے کی مختصر اصناف پہلے صفحۂ قرطاس پر تحریر میں آتی ہیں لیکن شائع نہایت شاذ ہوتے ہیں۔ اس لیے ہمیں ریڈیو ڈرامے کی ذیلی اصناف کی گرفت کرنے کی ضرورت نہیں۔

تخلیقی ادب کے تین بڑے زمرے کیے جاتے ہیں : شاعری، فکشن اور انشائیہ۔ انھیں کی بنا پر PEN نام کی انجمن مصنفین بنی ہے جس کے حروف کو ملا لیا جائے تو قلم کے معنی نکلتے ہیں۔ علیحدہ علیحدہ اس کے حروف POETS ESSAYISTS NOVELIST کے مخفف ہیں۔ زیر نظر مضمون کے دائرے سے شاعری خارج ہے۔ فکشن کے بڑے گروپ کے بارے میں لکھا جا چکا۔ اب تیسرے گروپ انشائیے کو لیجیے۔

انشائیہ اور مقالہ : اردو میں یہ صنف انگریزی سے آئی ہے۔ انگریزی اور اردو دونوں میں اس کا فروغ اخباروں اور رسالوں کا مرہونِ منت ہے۔ اردو میں انیسویں صدی کے وسط میں اس کے لیے 'جواب مضمون' کی عجیب اصطلاح استعمال ہوئی۔ نیرنگ خیال میں محمد حسین آزاد انگریزی انشا پردازی کے سلسلے میں لکھتے ہیں۔

بڑی بڑی کتابیں ان مطالب پر مشتمل ہیں جنھیں یہاں والے 'جواب مضمون' کہتے ہیں۔[1]

انگریزی الفاظ اسے میں دو اصناف شامل ہیں ایک تخلیقی ادب سے متعلق ہے، دوسری غیر تخلیقی علمی ہے۔ پہلی کو انشائیہ کہا گیا دوسری کو مقالہ۔ ان کے فرق پر ڈاکٹر محمد حسنین نے اپنی کتاب[2] صنفِ انشائیہ اور انشائیے کے مقدمے میں تفصیل سے نظر ڈالی ہے۔ ہم دونوں کو الگ الگ کہتے ہیں۔

انشائیہ : انگریزی میں اسے LIGHT ESSAY کہتے ہیں۔ اس میں کوئی ادیب اپنے جذبات و خیالات کو کسی حد بندی کے بغیر من مانے طور پر سپرد قلم کرتا جاتا ہے۔ اس کا انداز ادبی اور نقطۂ نظر خالص شخصی ہوتا ہے۔ اس میں علمی سنجیدگی یا ثقالت نہیں ہوتی۔ انشائیے کی کئی اقسام ہیں جن میں ایک ابتدائی قسم تمثیلی انشائیے تھے جن کی بہترین مثال آزاد کا نیرنگِ خیال ہے۔ دوسری اہم نوع طنزیہ و مزاحیہ انشائیے ہیں۔ ان کی بھی ایک اور ذیلی صنف پیروڈی کی ہے۔ پیروڈی انشائیے کے علاوہ دوسری اصناف مثلاً نظم، افسانہ ڈراما وغیرہ بھی پیش کی جا سکتی ہے۔ طنزیہ و مزاحیہ انشائیوں کی اقسام کے بارے میں خواجہ عبدالغفور نے اپنی

---

[1] دیباچہ نیرنگِ خیال مرتبہ مالک رام ص ۴۱۔ مکتبہ جامعہ دہلی، جون ۱۹۷۰ء۔ [2] ڈاکٹر سید محمد حسنین : مقدمہ بہ عنوان، صنف انشائیہ، مشمولہ کتاب 'صنف انشائیہ اور انشائیے'۔ طبع چہارم پٹنہ اپریل ۱۹۷۸ء ص ۹ تا ۲۴۔

کتاب طنز و مزاح کا تنقیدی جائزہ' (دہلی جون ۱۹۸۳ء) میں تفصیلی بحث کی ہے۔ لطیفے اور اخباروں کے فکاہیہ کالم مزاح میں شامل ہوتے ہیں لیکن یہ انشائیے نہیں۔ غبارِ خاطر میں خطوط کے پردے میں انشائیے تحریر کیے گیے۔

مقالہ : یہ سنجیدہ علمی موضوعات پر مشتمل ہوتا ہے۔ اس کی اقسام موضوع کی بنا پر کی جانی چاہئیں طول کی بنا پر نہیں۔ اس لحاظ سے یہ انشائیے اور 'مضمون' سے مختلف ہوجاتا ہے کہ انشائیہ دس پندرہ صفحے تک کا ہوسکتا ہے اور مضمون پچیس تیس صفحات تک کا۔ مقالے کو ایسی کسی پابندی کی برداشت نہیں۔ تنقیدی یا تحقیقی مضمون دو چار صفحوں کا بھی ہوسکتا ہے۔ چالیس پچاس صفحوں کا رسالہ بھی ہوسکتا ہے۔ اور سیکڑوں صفحوں کی کتاب بھی ہم یہ نہیں کرسکتے کہ محض دس پندرہ صفحوں کے مضمون کو صنفِ مقالہ کہیں اور پچاس ساٹھ صفحوں کی تحریر کو علیحدہ صنف قرار دیں۔ یہی وجہ ہے کہ رسالوں میں لکھے جانے والے مضمون کو بھی مقالہ کہتے ہیں۔ ایم اے اور ایم فل کے DISSERTATION کو بھی مقالہ اور ان سب سے آگے پی ایچ ڈی اور ڈی لٹ کی ڈگری کی پانسات سو یا ہزار بارہ سو صفحوں کی کتاب کو بھی تحقیقی و تنقیدی مقالہ کہتے ہیں۔

پہلے زمانے میں پتلی کتابوں کو رسالہ کہتے تھے۔ اب مقالے کی اصطلاح میں مختصر مضمون، رسالہ اور کتاب تینوں شامل ہیں۔ نظم و نثر کی کئی اصناف میں طول کو نظر انداز کرنے کی نظیر ملتی ہے مثلاً مثنوی کا اطلاق دو چار شعر کی مثنوی پر بھی ہوتا ہے اور فارسی کا شاہنامے اور اردو الف لیلہ نو منظوم پر بھی۔ مسدس تین چار بند کا بھی ہوسکتا ہے اور مسدس حالی کی شکل میں پوری کتاب کے برابر بھی۔ ڈراما ایک ایکٹ کا ہو یا پانچ ایکٹ کا ڈراما ہی کہلاتا ہے۔ سوانح چار پانچ صفحوں کی بھی ہوسکتی ہے۔ پانسو صفحات کی بھی۔ ناول ڈیڑھ سو صفحات کا بھی ہوسکتا ہے اور دو ہزار صفحات کا بھی۔ اس لیے ہم مقالہ کے معاملے میں بھی طول کو نظر انداز کرسکتے ہیں۔ طول کے لحاظ سے اس کی تین قسمیں ہیں ذیلی اصناف نہیں، کی جاسکتی ہیں۔

۱۔ مختصر مقالہ جو پندرہ بیس پچیس صفحات کا ہو۔
۲۔ رسالہ جو تقریباً ۲۵ سے سو صفحات کا ہو۔
۳۔ طویل مقالہ یا کتاب جو سو صفحوں سے اوپر ہو۔

اب یہ ملحوظ رہے کہ اگر ڈگری یافتہ ضخیم کتابوں کو مقالہ کہا جاتا ہے تو پھر اسی نوعیت کی بغیر ڈگری کی کتابوں کو مقالہ کیوں نہ کہیں مثلاً نجم الغنی کی بحر الفصاحت، رام بابو سکسینہ کی تاریخِ ادبِ اردو، غلام رسول مہر کی غالب صباح الدین عبدالرحمٰن کی دو جلدوں کی کتاب، غالب مدح و قدح کی روشنی میں یا جاوید اقبال کی زندہ رود، ہاں جو کتابیں مختصر مقالوں کے مجموعے ہیں مثلاً سرور صاحب کی تنقیدی نظریے یا شمس الرحمٰن فاروقی کی 'شعر، غیر شعر او نثر' انھیں مختصر مقالوں ہی میں شمار کیا جائے گا۔

اس مضمون کے ابتدائی حصے میں غیر ادبی موضوعات مثلاً تاریخ، مذہب، سماجی اور سائنسی فطری سائنس کی کتابوں پر بحث کی جا چکی ہے۔ یہ بھی طے کر لیا گیا ہے کہ غیر ادبی موضوعات کی کن کن کتابوں کو ادب کے حصار میں بار دیا جا سکتا ہے۔ اس لیے ذیل میں صرف ادبی مقالوں کی قسمیں پیش کی جاتی ہیں۔ ان کے تین بڑے زمرے ہیں۔ ۱۔ تحقیقی۔ ۲۔ تنقیدی۔ ۳۔ لسانیاتی یا زبان کے مختلف پہلوؤں سے ایک ایک کو دیکھیں۔

۱۔ تحقیقی تحریروں کی اصناف اور قسمیں۔

ا : شعراء کے تذکرے۔ ابتدائی تذکرے فارسی میں لکھے گئے بعد میں اردو میں بھی اردو کے تذکروں ہی سے سروکار ہے ان میں تحقیق کے علاوہ کسی حد تک تنقید بھی ملتی ہے۔ بعض تذکرے بیاضیں ہیں جن میں شاعر کا نثری تعارف برائے نام اور نمونہ کلام ورجز ہوتا ہے۔ اردو میں تذکرے کو ایک صنف کی حیثیت مل گئی ہے۔

ب : تاریخ ادب : اس میں بھی تحقیق و تنقید دونوں کا امتزاج ہوتا ہے لیکن چوں کہ یہ تاریخ ہے اس لیے اس کی بنیادی حیثیت تحقیقی ہے۔ تاریخ ادب عام طور سے پورے اردو ادب کا احاطہ بھی کر سکتی ہے یا اس کے کسی جزو کا مثلاً کسی ایک دور، کسی علاقے یا کسی صنف کا۔

ج : وضاحتی فہرست مخطوطات : ان فہرستوں میں متعلقہ مخطوطے کا تعارف ہی نہیں ہوتا بلکہ اس کے متعلقات کی تحقیق کا خزینہ ہوتا ہے۔ کتب خانوں کی فہرستوں سے ہٹ کر مشفق خواجہ کی جائزۂ مخطوطات اردو گل سرسبد ہے۔

د : دوسرے تحقیقی موضوعات پر مقالے یا کتابیں : انھیں علیحدہ سے صنف کا مرتبہ نہیں دیا گیا۔

۲۔ اب لیجیے تنقید کو، پہلے اس کی تین خصوصی شکلیں ملاحظہ ہوں :

ا : تقریظ : اس کا ماضی میں رواج تھا۔ نہ اپنے ہم عصر مصنف کی کتاب پر اس کے دوست یا مداح کی ستائشی رائے، کو تقریظ کہتے تھے۔ یہ بالعموم کتاب کے آخر میں شامل کی جاتی تھی۔ ممکن ہے کوئی تقریظ کتاب کی ابتدا میں بھی رہی ہو لیکن میری نظر سے نہیں گزری تقریظ میں لفاظی، عبارت آرائی اور مصنف یا کتاب کی غیر معتدل غیر مدلل مداحی پر زور دیا جاتا تھا۔

ب : مقدمہ : اب تقریظ کی جگہ مقدمے نے لے لی ہے۔ یہ کتاب کے شروع میں ہوتا ہے، یہ کبھی مصنف ہی کا لکھا ہوا ہوتا ہے۔ کبھی دوسرے کا۔ یہاں مصنف کا پیش لفظ یا دیباچہ یا مقدمہ ہماری بحث سے خارج ہے۔ ہم صرف اس مقدمے کا ذکر کر رہے ہیں جو مصنف کے علاوہ کسی دوسرے نے لکھا ہو۔ اس میں مصنف کی سوانح اور تعارف نیز کتاب کی تنقید ہوتی ہے چوں کہ یہ فرمائشی تنقید ہے اس لیے اس میں غالب کی طرف داری سے کام لیا جاتا ہے۔

اگرکسی اہل الرائے کومقدمہ لکھنے کی فرصت یا رجحان نہیں ہوتا تو وہ اپنی مختصر رائے دے دیتا ہے جوکتاب کے فلیپ یعنی گرد پوش کے اندرونی حصے پر درج کردی جاتی ہے۔ بعض مقدمہ نگار مشہور رہیں۔ مقدماتِ عبدالحق اسی قسم کا کارنامہ ہے۔

ج : تبصرہ : یہ کسی کتاب پر ریویو ہوتا ہے۔ اردو میں تبصروں کے رسالے بھی نکلتے ہیں اور بعض مجموعے بھی شائع ہوئے مثلاً ظ۔ انصاری کی 'کتاب شناسی' مظفر حنفی کی 'جائزے'۔

مندرجہ بالا تینوں قسموں کو صنف کی حیثیت دی جاسکتی ہے۔ لیکن تنقید کا بہت بڑا ذخیرہ تو باقی ہی رہا۔ یہ مختصر مقالے کی شکل میں بھی ہوسکتی ہے رسالے یا کتاب کی شکل میں بھی۔ یہ نظریاتی بھی ہوسکتی ہے عملی بھی۔ یہ کسی فرد سے متعلق بھی ہوسکتی ہے یا کسی صنفِ ادب، تحریک، دبستان یا رجحان وغیرہ۔ یہ عام بات ہے کہ بعض مقالوں اور کتابوں میں تحقیق و تنقید دونوں ملی جلی ہوتی ہیں۔ تنقید کے لیے یہ ضروری نہیں کہ یہ مسلسل مضمون کی شکل میں ہو۔ بعض اوقات یہ مکتوب یا مکالمے کے پیرائے میں بھی لکھی جاسکتی ہے مکاتیبِ نیاز اور مجنوں کے 'پردیسی کے خطوط' کسی فرضی محبوبہ کے نام لکھے گئے ہیں۔ ان میں سے بیشتر میں تنقیدی یا پھر دوسرے معلوماتی مضامین ہیں۔ شمس الرحمن فاروقی کا مضمون 'افسانے کی حمایت میں' دو حصوں میں ہے۔ پہلا حصہ ایسی بات چیت کی شکل میں ہے جو ایک ہی شخص ایک مخاطب سے کیے جارہا اور کہے جارہا ہے مخاطب کچھ نہیں بولتا۔ دوسرا حصہ افسانہ نگار اور نقاد کے بیچ ڈرامائی مکالمے کے انداز میں ہے۔

۳ ۔ آخری زمرہ زبان سے متعلق موضوعات کا ہے۔ واضح ہو کہ اصنافِ ادب نثر میں سے وہ لسانیاتی تحریریں خارج ہیں جو جدید وضاحتی لسانیات بالخصوص صوتیات اور جدید نحو سے تعلق رکھتی ہیں۔ انھیں معنی کی چھوت گوارا نہیں اور ادب معنی کے بغیر ایک قدم نہیں چل سکتا۔ ادب کے تعلق سے لسانی موضوعات حسب ذیل ہیں۔

۱۔ عروض و قافیہ ۲۔ بلاغت ۳۔ قواعد ۴۔ لغت

لغت کے تحت افراد و اصناف کی فرہنگیں بھی آجائیں گی۔ غیر ادبی فرہنگوں میں اصطلاحات کی فرہنگیں قابلِ ذکر ہیں۔

نیم ادبی موضوعات ہیں مذہب، معرفت، اخلاق، فلسفہ، تاریخ اور تہذیب کا پیچھے ذکر کیا جاچکا ہے۔

انسائیکلوپیڈیا یا قاموس

یہ لغت سے وسیع تر چیز ہے۔ لغت میں صرف معنی بیان کیے جاتے ہیں، قاموس میں زیادہ تفصیل دی جاتی ہے جو کسی شے کی تاریخ اور اقسام وغیرہ پر مشتمل ہوتی ہے۔ عام قاموس میں غیر ادبی اور ادبی دونوں قسم کے موضوعات ہوتے ہیں، مثلاً اس میں بر.رق، اسکیمو، اپن چکی کے ساتھ ساتھ ناول، ڈراما وغیرہ کے

عنوانات بھی ہوں گے۔
کچھ مخصوص قسم کی قاموسیں بھی ہوتی ہیں مثلاً قاموس المشاہیر جو سوانح اور تذکرے سے مماثل ہے۔ قاموس الکتب جو کتابوں کی ڈائرکٹری ہے، انگریزی میں انسائیکلوپیڈیا آف اسلام وغیرہ۔
اب کچھ نثری اصناف کا ذکر کریں۔
سوانح : اس میں کسی شخص کے حالاتِ زندگی اور شخصیت کے بارے میں لکھا جاتا ہے۔ یہ ایک مختصر مضمون بھی ہو سکتا ہے پوری کتاب بھی۔ پہلے اسے سیرت کہا جاتا تھا جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس میں شخصیت کا بیان اہم ہوتا تھا۔ سیرت کی جمع سیر ہے۔ فارسی کی سیر العارفین صوفیوں کا تذکرہ ہے۔ سیر المتاخرین تاریخ کی کتاب ہے اور اردو کی سیر المصنفین مصنفہ محمد یحیٰی تنہا تاریخ ادب ہے عام قارئین ان ناموں میں سیر کو غلطی سے سَیر بہ یائے ساکن پڑھ لیتے ہیں۔ اردو میں شبلی کی سیرت النبی مشہور سوانح ہے۔
آثار : الطاف فاطمہ صاحبہ تاریخ ادبیاتِ مسلمانانِ پاکستان و ہند میں لکھتی ہیں:۔
"اسی زمانے میں سوانح نگاری میں ایک نیا تجربہ کیا جا رہا تھا یعنی ادیبوں کی تحریروں کی روشنی میں ان کا شخصی اور نفسیاتی تجزیہ۔ اس تجربے کے بانی قاضی عبد الغفار ہیں جنھوں نے آثارِ ابو الکلام آزاد اور آثارِ جمال الدین افغانی جیسی دلچسپ تصانیف کا اضافہ کیا۔"[1]
لیکن آثار کا ہمیشہ یہی مطلب نہیں لیا گیا۔ شیخ محمد اکرام نے غالب نامہ پر نظر ثانی کر کے اس کے دو حصے کر دیے آثارِ غالب اور ارمغانِ غالب۔ گویا آثار کو سوانح کا مترادف کر دیا گیا۔
سوانحی لغت : اس میں حروفِ تہجی کے اعتبار سے سوانح درج کی جاتی ہیں مثلاً ماسٹر رام چندر کی تذکرۃ الکاملین۔ شعرا کے تذکرے بھی کسی حد تک سوانحی لغت ہیں۔
خاکہ : یہ کسی شخصیت کی قلمی تصویر ہوتی ہے۔ اس میں خارجی شخصیت کا بیان بھی ہوتا ہے لیکن اس سے کہیں زیادہ اہم داخلی شخصیت یعنی عادات و اطوار، مزاج، نفسیات، پسند و ناپسند وغیرہ کی تفصیل ہوتی ہے۔ سوانحی کتابوں میں اگر مصنف کی شخصیت کے بارے میں کوئی علاحدہ باب ہوتا ہے تو وہ خاکہ ہی ہے خاکہ نگاری دراصل انشائیے سے مل جاتی ہے۔ اس کے لکھنے کا انداز بھی انشائیے جیسا ہوتا ہے۔ اس کے ابتدائی خد و خال شعرا کے تذکروں میں ملتے ہیں۔ آزاد کی آبِ حیات میں شعرا کے جاندار خاکے پیش کیے گئے ہیں۔ بحیثیت ایک آزاد صنف کے خاکہ نگاری کا وجود بیسویں صدی میں ہوا۔ فرحت اللہ بیگ کا طویل خاکہ نذیر احمد کی کہانی، کچھ ان کی کچھ میری زبانی، بہترین خاکہ ہے۔ عبد الحق، رشید احمد صدیقی، شوکت تھانوی

---

[1] دسویں جلد ص ۶۱۰۔ لاہور فروری ۱۹۷۲ء

محمد طفیل وغیرہ اہم خاکہ نگار ہیں۔ اب اردو میں خاکوں کے مجموعوں کا بڑا انبار ہے۔

آپ بیتی یا سرگزشت : یہ سوانح کی وہ قسم ہے جس میں کوئی خود اپنی سوانح لکھتا ہے۔ اس کی ابتدائی مثالیں وہ ہیں جن میں کوئی اہلِ قلم ایک آدھ صفحے میں اپنی سوانح کے کسی جزو کو بیان کر دیتا تھا مثلاً باغ و بہار کے دیباچے میں میر امن کے حالات۔ بعد میں یہ آزاد حیثیت میں، بیشتر کتابی شکل میں لکھی جانے لگی۔ اردو میں ان کی وافر تعداد ہے۔ آپ بیتی ناول کی شکل میں بھی لکھی جانے لگی ہیں۔ ان میں قرۃ العین کا 'کارِ جہاں دراز ہے' سرفہرست ہے۔ انھیں کی تقلید میں عصمت چغتائی نے کاغذی ہے پیرہن' کے نام سے اپنا سوانحی ناول شروع کیا۔ اس کی چند قسطیں رسالہ آج کل میں شائع ہوئیں۔

روزنامچہ یا ڈائری : اس میں کوئی شخص اپنے ماہ و سال کے کسی دور کا تاریخی سلسلے سے بیان کرتا ہے۔ اس میں داخلی بیانات بھی ہوتے ہیں خارجی بھی۔ یہ آپ بیتی کی ایک قسم ہے۔ اس فرق کے ساتھ کہ آپ بیتی عموماً ولادت سے دمِ تحریر تک کے پورے عرصے پر حاوی ہوتی ہے اور روزنامچہ ایک مخصوص دور تک محدود رہتا ہے۔ خواجہ حسن نظامی کا روزنامچہ معروف ہے۔ مولوی مظہر علی سندیلوی کا روزنامچہ ۷۹۹ صفحات پر پھیلا ہوا ہے۔ یہ ۱۹۱۱ء میں ختم ہوا۔ ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی نے اس کا پونے دو سو صفحات کا اقتباس 'ایک نادر روزنامچہ' کے عنوان سے ۱۹۵۴ء میں شائع کر دیا۔[1] عبد الماجد دریابادی نے 'محمد علی: ذاتی ڈائری کے اوراق' کی دو جلدیں ۱۹۵۵ء ۱۹۵۶ء میں شائع کیں۔

دوسری طرف مجنوں کی ڈائری، ناول ہے ڈائری نہیں۔

یادداشتیں 'MEMOIRS' : یہ بھی آپ بیتی کی ایک قسم کہی جا سکتی ہے۔ اس میں اپنی زندگی کے واقعات اور تجربے اس طرح بیان کیے جاتے ہیں کہ دوسرے کئی اشخاص کے بارے میں دلچسپ شخصی معلومات سامنے آجاتی ہیں، ان کی شخصیت کی جھلک دکھائی دے جاتی ہے۔ یہ آپ بیتی کی قسم ہے کیوں کہ اس میں واقعات مصنف کے پس منظر میں بیان کیے جاتے ہیں۔ یہ آپ بیتی سے پرے ہے کیوں کہ اول تو اس میں تاریخی تسلسل نہیں ہوتا۔ دوسرے یہ کہ دوسرے کے بارے میں بہت کچھ لکھا جاتا ہے۔ یادداشت کا مصنف ایک انشائیہ نگار ہوتا ہے۔ اس کا قلم آزاد ہوتا ہے، جہاں چاہے جو چاہے بیان کر دے۔ ان بیانات میں تخلیقی ادب کی شان ہوتی ہے کیوں کہ یہ افسانوی انداز سے شرح کیے جاتے ہیں۔ ادھر یادوں کی برات، یادوں کے چراغ، یادوں کے سائے قسم کی جو کتابیں لکھی گئیں وہ یادداشتیں ہی ہیں۔ پاکستان میں اس صنف کو یاد نگاری کہا جاتا ہے۔

سفرنامہ : اس میں ذاتی نقطۂ نظر سے دوسرے مقامات کی سیر کرائی جاتی ہے۔ اس میں تاریخ،

---

[1] صبیحہ انور: اردو میں خود نوشت سوانح حیات ص ۱۲۳۔ لکھنؤ ۱۹۸۲ء

جغرافیہ، معاشرت، معاشیات سبھی کی پٹ ہوتی ہے۔ اس میں دوسروں کی شخصیت، ادبی تقریبوں اور ہنگاموں کا بیان عام ہو گیا ہے۔ چوں کہ آج کل اردو والوں کو بڑی تعداد میں باہر کے ملکوں میں جانے کے موقعے مل رہے ہیں۔ اس لیے اب سفرنامے بیرونی ممالک سے مخصوص ہو گئے ہیں۔ ویسے یہ صنف انیسویں صدی ہی سے ملتی ہے۔ قدیم ترین سفرنامہ یوسف خاں کمبل پوش کا عجائبات فرنگ ۱۸۴۷ء ہے۔

رپورتاژ : کسی تقریب کی کارروائی کا قرار واقعی غیر ادبی غیر جذباتی بیان روداد کہلاتا ہے۔ ایک انشائیہ نگار اسے بیان کرے تو ایک افسانوی، شخصی، ادبی رنگ سے بیان کرے گا۔ یہ رپورتاژ ہے جو تخلیقی ادب پارہ ہوتا ہے۔ یہ کسی تقریب، تقریب سے متعلق سفر کسی واقعے کے بیان پر مشتمل ہوتی ہے۔ اس میں دو چار آٹھ دس دن سے زیادہ کا بیان نہیں ہوتا۔ عصمت چغتائی کا بمبئی سے بھوپال تک ایک مشہور رپورتاژ ہے۔

انٹرویو ملاقات نگاری یا گفتگو : یہ صنف ریڈیو اور رسالوں کی مرہونِ منت ہے۔ ریڈیو میں ان سے لیے، قسم کے پروگرام کسی شخصیت کو بات چیت کے ذریعے افشا کرتے ہیں۔ رسالوں میں گفتگو کے عنوان سے ادبی شخصیتوں سے بات چیت رقم کی جاتی ہے پاکستان کے اخبار جنگ[1] نے پینل انٹرویو کا طریقہ رائج کیا۔ ہماری دلچسپی ادبی شخصیتوں سے انٹرویو کی ہے۔

خطوط : خطوط میں انسان کسی رنگ و روغن کے بغیر اصلی شکل میں ظاہر ہوتا ہے۔ چوں کہ خط یہ جانتے ہوئے لکھا جاتا ہے کہ اسے شائع نہیں کیا جائے گا اس لیے یہ مکتوب نگار کی جذباتی اور نفسیاتی کیفیت کا سچا آئینہ ہوتا ہے اردو میں مکاتیب کے بہت سے مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔

جیسا کہ پیچھے لکھا جا چکا ہے نیاز اور مجنوں نے مکاتیب کے پردے میں تنقیدیں لکھیں۔ قاضی عبدالغفار نے لیلیٰ کے خطوط جیسا ناول محض خطوط کے پیرائے میں لکھا۔ ابوالکلام آزاد نے غبارِ خاطر کے خطوط سے انشائیہ نگاری کا کام لیا۔ خطوط میں تنقیدی، تحقیقی، علمی، سبھی قسم کے موضوعات اور بحثیں ملتی ہیں۔ 'ادبی خطوطِ غالب' کا موضوع ان کے نام سے ظاہر ہے۔

انگریزی میں جواہر لال نہرو نے اپنی بیٹی کے نام خطوط میں تاریخ بیان کی۔

مراسلہ : مکتوب کی ایک قسم مراسلہ ہے۔ یہ عموماً اخباروں اور رسالوں میں شائع کیے جاتے ہیں۔ اخباروں کے مدیر کے نام خطوط کا عام رواج ہے۔ رسالوں کے مراسلے عام طور سے کسی تنقیدی، تحقیقی یا سوانحی موضوع سے متعلق ہوتے ہیں۔ مراسلوں اور دوسرے خطوط میں یہ فرق ہوتا ہے کہ مراسلے غیر ذاتی

---

[1] انور سدید : پاکستان میں ۱۹۸۳ء کا اردو ادب، کتاب نما فروری ۱۹۸۴ء ص ۲۱

ہوتے ہیں۔ یہ ایک قسم کے چھوٹے مقالے ہوتے ہیں۔

صحافت : غیر ادبی اصناف میں صحافت سب سے اہم ہے۔ اس کا سیاست سے گہرا تعلق ہے اس کے اظہار کے میڈیم روزانہ اخبار، نیم ہفتہ وار اخبار اور ہفتہ وار اخبار ہوتے ہیں۔ اردو میں سیاسی ہفتہ وار اخبار کم ہیں، سیاسی ماہنامے گویا ہیں ہی نہیں۔ اردو کے متعدد بڑے بڑے ادیب صحافت سے متعلق رہے ہیں اس لیے ان کے زیر ادارت نکلنے والے اخباروں اور ان کی صحافی تحریروں میں ادبی رنگ آنا ناگزیر تھا۔ ایسے ادیبوں میں سر سید، سجاد حسین، رتن ناتھ سرشار، شرر، مولانا محمد علی ابوالکلام آزاد، غلام رسول مہر، عبدالحق، عبدالماجد دریابادی، خواجہ حسن نظامی اور حیات اللہ انصاری قابلِ ذکر ہیں ان کے علاوہ کچھ ایسے اہلِ قلم ہیں جو پہلے صحافی ہیں بعد میں ادیب۔ ان میں ظفر علی خاں، جالب دہلوی، چراغ حسن حسرت، عبدالمجید سالک وغیرہ کے نام لیے جا سکتے ہیں۔

اخباروں میں ذیل کے اجزا میں ادبیت کی گنجائش رہتی ہے۔

اداریے، کالم نگاری (سنجیدہ اور فکاہیہ یعنی مطائبات)، ہفتہ وار ادبی ایڈیشن میں ادبی تحریریں، تبصرے۔

اخباروں کے غیر ادبی حصے میں خبریں اور اشتہار سب سے زیادہ نمایاں ہیں۔ دراصل اخبار نکالا ہی جاتا ہے خبروں کے لیے اور اس کا مالی سہارا ہوتے ہیں اشتہارات۔

اصنافِ ادب نثر کا معاملہ نظم کی طرح کسا ہوا نہیں ڈھیلا ڈھالا ہے۔ اس کی گروہ بندی متفقہ نہیں۔ سچ تو یہ ہے کہ میں نے اصنافِ نثر کی گروہ بندی کسی مضمون یا کتاب میں دیکھی ہی نہیں۔ مختلف اصنافِ نثر کے بارے میں بہت کچھ لکھا گیا ہے لیکن کسی نے جامع طریقے پر تمام اصناف کا احاطہ نہیں کیا۔ ذیل میں ایسی گروہ بندی کی کوشش کی جاتی ہے۔ یہ انتشار میں ترتیب پیدا کرنے کے مترادف ہے۔ اس میں منطقیت کے بجائے اردو کی ادبی روایات کا خیال رکھا گیا ہے۔

اردو کی ادبی نثر کی اصناف

قدیم مختصر اصناف : کہاوت۔ پہیلی۔ دوسخنے یا نسبتیں۔ ملفوظات (بہ شمولِ اقوال)، لطیفہ۔

قدیم فکشن : نقل حکایت۔ رومانی کہانی یا داستانی کہانی (بہ شمول لوک کتھا)۔ داستان۔

جدید فکشن : مختصر افسانہ (بہ شمولِ طویل مختصر افسانہ)، افسانچہ یا منی افسانہ۔

ناول (بہ شمولِ ناولٹ)،

ڈراما (کئی ایکٹ کا اور یک بابی۔ اسٹیج ڈراما اور ریڈیو ڈراما)،

انشائیہ : (بہ شمولِ تمثیلی، طنزیہ، مزاحیہ و غیر مزاحیہ انشائیہ)،

مقالہ : (مختصر، اوسط حجم کا یعنی رسالہ، طویل یعنی کتاب)،

ا تحقیق: تذکرہ۔ تاریخ ادب۔ وضاحتی فہرست مخطوطات۔ دوسرے موضوعات پر تحقیقی مقالے یا کتابیں۔

ب تنقید: تقریظ۔ مقدمہ۔ تبصرہ۔ دوسرے تنقیدی مقالے یا کتابیں (نظریاتی یا عملی)

ج زبان سے متعلق: عروض، بلاغت (علم بدیع، معانی و بیان) قواعد۔

لغت (ایک مصنف یا صنف کی فرہنگ سمیت)

اشاریے اور کتابیات۔ غیر وضاحتی فہرست کتب۔

قاموس یا انسائیکلوپیڈیا: عام یا خصوصی۔ (مثلاً قاموس الکتب)

سوانح: دوسروں کی سوانح، آثار (مصنف کی تحریروں سے ماخوذ)۔ سوانحی لغت۔

خاکہ

آپ بیتی یا سرگزشت: آپ بیتی روزنامچہ یا ڈائری۔ یادداشتیں یا یادنگاری۔

سفرنامہ

رپورتاژ

ملاقات نگاری یا گفتگو۔

مکتوبات بہ شمول مراسلہ

نیم ادبی اصناف:

ا مذہب و معرفت، فلسفہ، اخلاق، تاریخ، عمرانیات پر ادبی اسلوب کی تحریریں۔

ب صحافت: روزناموں یا ہفتہ وار اخباروں کے ادبی انداز کے اداریے۔

کالم نگاری بہ شمول فکاہیہ مطائبات

غیر ادبی موضوعات جو ادبِ نثر کی اصناف نہیں، ماسوائے ادب موضوعات ہیں۔

ا۔ غیر ادبی انداز سے لکھے ہوئے مذہب، معرفت، فلسفہ، موسیقی، مصوری، رقص وغیرہ پر مقالے اور کتابیں۔

ب۔ مختلف سماجی علوم کے مقالے اور کتابیں۔

ج۔ مختلف سائنسوں اور ٹکنالوجی پر مقالے اور کتابیں۔

د۔ غیر ادبی اور سیاسی صحافت مثلاً اخباروں کی خبریں، سیاسی مضامین، سیاسی اداریے۔

ہ۔ دوسرے متفرق موضوعات کی تحریریں مثلاً ریلوے ٹائم ٹیبل، ٹیلیفون ڈائرکٹری، جنتری وغیرہ۔

ڈاکٹر سہیل بخاری

سب رس کی زبان

(ڈاکٹر سہیل بخاری کی تصنیف "سب رس پر ایک نظر" کا ایک باب)

سب رس کی فنی اور ادبی خصوصیات کا جائزہ لینے کے بعد یہ ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اس کی زبان پر بھی تحقیق کی روشنی ڈالی جائے[1] اور ہم اُردو والوں کی نظر میں یہی بات سب سے اہم بھی ہے.... کیونکہ سب رس اردو زبان کی کتاب کہی گئی ہے اس کے متعلق سب سے پہلا بیان مولوی عبدالحق کا ہے۔ وہ سب رس کے مقدمے میں فرماتے ہیں :-

---

[1] اس ابتدائی جملے میں ڈاکٹر سہیل بخاری نے اپنی گراں قدر تصنیف کے جس باب کا ذکر کیا ہے اُس میں انھوں نے "سب رس" کے اسلوب کا بھی ذکر کیا ہے۔ اس ضمن میں ڈاکٹر سہیل بخاری فرماتے ہیں: "وجہی غالباً دکنی ادب کا پہلا مصنف ہے جس نے نظم اور نثر کو گھلا ملا کر ایک نئے اسلوب کی بنیاد رکھی۔ اُس کا یہ دعوے کہ یہ اسلوب خاص اُسی کی ایجاد ہے' اور پھر اپنے معاصرین کی شکایت دونوں اس بات کا وافر ثبوت ہیں کہ وجہی سے پہلے کسی دکنی انشا پرداز نے ایسی نثر نہیں لکھی تھی انصاف کی نظر سے دیکھا جائے تو وجہی اپنے تفاخر اور ابنائے زمانے کی شکایت میں بالکل حق پر ہے کیوں کہ انشا پردازی میں اس کا مقام بہت بلند ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ اس نے اپنی نثر میں قافیے کا جس قدر اہتمام کیا ہے وہ دکنی اُردو زبان کی بھی کسی نئی پُرانی کتاب میں نظر نہیں آتا۔ سب رس کے پہلے صفحے بلکہ پہلے جملے سے آخری جملے تک دیکھا جائے کیا مجال جو وجہی قافیے کو کہیں بھولا ہو۔ اس کے پاس قافیے کی اتنی بہتات ہے کہ بعض بعض مقامات پر تو مسلسل ایک ہی قافیے میں متعدد جملے لکھتا چلا جاتا ہے۔

"اب تک اُردو نثر کی پہلی کتاب فضلی سے منسوب کی جاتی تھی، اور اس کی کربل کتھا اُردو نثر کی پہلی کتاب سمجھی جاتی تھی لیکن حال ہی میں معلوم ہوا کہ فضلی سے کہیں پہلے نثر میں بہت سی کتابیں لکھی گئی تھیں مگر پردۂ خفا میں تھیں۔ تحقیق و جستجو نے اب انھیں گمنامی سے نکالا ہے۔ انھیں میں سے ایک قابل قدر کتاب سب رس ہے۔

اسی مقدمے میں آگے چل کر کتاب کی لسانی خصوصیات بیان کرنے سے قبل وہ فرماتے ہیں :-

"الفاظ و محاورات کے علاوہ اس کتاب سے قدیم دکنی یا اُردو کی صرف و نحو اور بعض الفاظ کے تغیر و تبدل کا پتہ بھی لگتا ہے" یا "یہ کتاب ادبی نظر سے قدیم اُردو میں خاص اور ممتاز حیثیت رکھتی ہے" یا "سب رس اردو نثر کی پہلی کتاب ہے جو ادبی اعتبار سے بڑا درجہ رکھتی ہے"

مولوی عبدالحق کے بعد حافظ محمود شیرانی نے اپنے ایک طویل مقالے میں کہا ہے۔

"سب رس اگرچہ اردو نثر کی پہلی کتاب ہے مگر وجہی کے دست و قلم نے اس میں وہ جوہر پیدا کر دیئے ہیں کہ یہ خورد سال دوسری زبانوں کی کہنہ سال سیاری کتابوں سے برابری کا دعوےٰ کرتی ہے"

اور ڈاکٹر سید عبداللہ نے سب رس کے مقدمے میں لکھا ہے :۔

"وجہی کے اس فقرے سے بعض اہل علم کو یہ غلط فہمی ہوئی ہے کہ وجہی نے اردو نثر کی ابتدا یا ایجاد کا دعوےٰ کیا ہے۔ حالانکہ گزشتہ عبارت سے صاف صاف معلوم ہوتا ہے کہ وہ اسلوب کی لطافت کے اعتبار سے اُردو نثر کو نیا رنگ دینے کا دعویٰ کر رہا ہے" اور آگے چل کر یہ فیصلہ دیا ہے" یہ سارے اقتباسات ظاہر کرتے ہیں کہ وجہی نے دانش کا پہاڑ کھود کر ایک نیا اور بدیع اسلوب بیان اردو (زبان ہندوستان) میں ایجاد کیا"

مندرجہ تینوں بیانات میں یہ دعوےٰ کیا گیا ہے کہ سب رس کی زبان اُردو ہے لیکن یہ دعوےٰ بے دلیل ہے۔ ملا وجہی نے کہیں بھی یہ نہیں کہا ہے کہ میں اردو زبان میں یہ کتاب لکھ رہا ہوں اگر وجہی ہماری زبان سے واقف تھا تو وہ اس کے ناموں میں سے اُردو

زبان اُردو، زبان اردوئے معلی، ریختہ، کھڑی بولی، کوئی نام تو لیتا کیونکہ یہی چند نام ہیں جن سے ہماری زبان وقتاً فوقتاً موسوم ہوتی رہتی ہے لیکن وجہی نے ان ناموں میں سے کوئی ایک نام بھی نہیں لیا۔ اور لیا تو صرف زبان ہندوستان کا نام، اس کے متعلق میں آگے چل کر عرض کروں گا۔

مولوی عبدالحق کے مقدمے میں چند اور جملے بھی غور طلب ہیں مثلاً "قطب شاہی بادشاہوں کے عہد میں دکنی یعنی قدیم اُردو کو بہت فروغ ہوا" یا " اس (وجہی) نے سارا قصہ شروع سے آخر تک فتاحی سے لیا اور کہیں اس کا اقرار نہیں کیا اور یہی نہیں بلکہ تحریر کا اسلوب بھی اسی سے اُڑایا ہے۔ یہ مانا کہ وہ فارسی میں ہے اور یہ دکنی میں"۔

حافظ محمود شیرانی کہتے ہیں :۔

"اس سے ہماری مراد ملاوجہی کی نثری تصنیف "سب رس" ہے، جو ۱۰۴۵ھ میں عبداللہ قطب شاہ والیٔ حیدر آباد (۱۰۳۵ء تا ۱۰۵۳ء) کے واسطے دکنی زبان میں لکھی گئی" یہ دونوں بیانات نہایت اہم ہیں اور دکنی اُردو کو ایک ہی زبان بتاتے ہیں۔ لیکن اس خیال کی تردید میں ایک ایسا ہی مقتدر بیان مولوی محمد باقر آگاہ ویلوری کا پیش کرتا ہوں جن کی مادری زبان دکنی تھی۔ وہ اپنے رسالے "من درپن" (سن تصنیف ۱۲۰۰ھ) میں جو معجزات نبی کریمؐ بیان کرتا ہے۔ یوں فرماتے ہیں۔

اگر بھاکے میں اُردو کے میں کہتا
کوئی اس کو یہاں کے لوگوں میں جیتا

"ماہنامہ "قومی زبان" کراچی بابت جنوری ۱۹۶۴ء کے صفحہ ۲۹ پر اس کی وضاحت یوں کی گئی ہے" آگاہ نے اسے آسان دکنی زبان میں لکھا ہے جسے وہ اُردو نہیں کہتے اس سے ثابت ہوتا ہے کہ ان کے خیال میں دکھنی وار دو دو جدا جدا زبانیں ہیں"۔ یہاں ایک اور بات کی طرف بھی توجہ دینا ضروری ہے۔ مولوی عبدالحق نے مندرجہ بالا بیان میں دکنی کو قدیم اُردو کہا ہے، اور اس خیال کو اپنے مقدمے میں بار بار دہرایا ہے۔ مثلاً یہ ضرور ہے کہ اس کی زبان قدیم ہے اور پرانے الفاظ اور محاورات

آجکل سمجھ میں نہیں آتے' یا سب رس کی زبان سوا تین سو برس پہلے کی ہے اور وہ دکن کی۔ بہت سے لفظ اور محاورات ایسے ہیں جو اب بالکل متروک ہیں اور خود اہل دکن بھی نہیں سمجھتے، مولوی عبدالحق کی تائید و تقلید میں حافظ محمود شیرانی بھی کہتے ہیں کہ کتاب اگرچہ دکنی میں لکھی گئی ہے اور دکنی بھی وہ جو جہانگیر اور شاہ جہاں کے زمانوں میں بولی جاتی تھی تاہم اردو خواں اس سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں"

ان بیانات میں سب رس کی زبان کو قدیم اُردو کہا گیا ہے یعنی قدیم و جدید کا ایک دوسرا جھگڑا کھڑا کر دیا گیا ہے۔ لیکن جس طرح آج کل کی دکنی اُردو نہیں ہے۔ اسی طرح قدیم دکنی بھی قدیم اُردو نہیں ہو سکتی۔ کیونکہ اصولاً موجودہ اردو کو قدیم اردو سے اور موجودہ دکنی کو قدیم دکنی کے بطن سے پیدا ہونا چاہیئے، یہاں اِس بات کی بھی وضاحت ضروری ہے کہ ماہرین لسانیات کی اصطلاح میں صرف وہ زبان قدیم کہلاتی ہے جو کبھی کسی قدیم زمانے میں بولی گئی ہو، اور اب اس کا چلن رُوئے زمین سے اُٹھ گیا ہو جیسے سنسکرت اور لاطینی قدیم زبانیں تھیں جو آج کل کہیں نہیں بولی جاتیں۔ ایسی صورت میں جب کہ یہی دکنی زبان جو سب رس اور دکن کی قدیم کتابوں میں محفوظ ہے اور دکن میں آج بھی بولی سمجھی جا رہی ہے صرف چند متروک الفاظ و محاورات کے باعث قدیم نہیں کہلا سکتی بھارت کے اردو داں حضرات اگر چاہیں تو بیجا پور کے علاقے میں اس کے چلن کی براہ راست تصدیق کر سکتے ہیں' اور پاکستان والے کراچی میں آباد اہل بیجا پور سے مل کر اپنا اطمینان کر سکتے ہیں جو آج بھی اپنے گھروں میں یہی زبان بول رہے ہیں۔

محض اس وجہ سے کہ سب رس یا دیگر کتابوں کی زبان میں کچھ ایسے الفاظ و محاورات پائے جاتے ہیں جو اب متروک ہیں اور خود اہل دکن بھی نہیں سمجھتے اس زبان کو قدیم اُردو کہنے کا بھی کوئی منطقی جواز پیدا نہیں ہوتا۔ اہل دکن کی نافہمی تو اِس کے صرف چند الفاظ، محاورات تک ہی محدود ہے لیکن اہل اُردو کے لیے تو یہ پوری کی پوری زبان ہی ناقابلِ فہم ہے۔ مولوی صاحب کے مندرجہ بالا جملہ سے کہ "خود اہل دکن بھی نہیں سمجھتے" ان کی یہ مراد ہرگز نہیں ہو سکتی کہ دکن کا کوئی باشندہ نہیں سمجھتا (اگرچہ

مولوی صاحب نے جو نتیجہ نکالا ہے اس سے یہ مغالطہ ضرور پیدا ہو سکتا ہے) بلکہ اس کا مطلب صرف اس قدر ہے کہ جن چند لوگوں سے مولوی صاحب نے تبادلۂ خیال کیا تھا، وہ اس زبان کے چند الفاظ و محاورات نہیں سمجھ سکے تھے اور اس کے متعلق محمد نعیم الرحمن ایم اے (استاد عربی و فارسی الہ آباد یونی ورسٹی) نے اپنی کتاب "چند دکنی پہیلیاں" مطبوعہ ہندوستانی اکیڈمی الہ آباد ۱۹۳۶ء کے مقدمے میں یوں وضاحت کی ہے "قدیم دکنی شاعروں اور نثر نگار مصنفوں کی تحریریں دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ لوگ قریب قریب ہر نوع کے خیال کے اظہار کی قوت رکھتے تھے لیکن اب یہ حال ہے کہ دکنی بولنے والوں میں سے ایسے افراد روز بروز کم ہوتے جارہے ہیں جو" عاقل نظر بند" اور "عالم پناہ" جیسے مقبول عام دکھنی قصوں کی زبان کو پوری طرح سمجھ سکیں البتہ پرانے بوڑھے بوڑھیاں جو اب تک موجود ہیں اور کم سواد یا جاہل لوگ ضرور ان پرانے محاوروں اور الفاظ سے آشنا ہیں اور ان منظوم قصوں کو (بہ نسبت تعلیم یافتہ لوگوں کے) زیادہ آسانی اور خوبی سے سمجھ سکتے ہیں. یہی سبب ہے کہ یہ قصے زیادہ تر ایسے ہی کم سواد لوگوں اور عورتوں میں زیادہ مقبول ہیں اور نہایت ذوق و شوق سے پڑھے جاتے ہیں"

اس سے پیشتر بھی وہ اپنے مقدمہ میں یوں رقمطراز ہیں: "آج کل کے دکنی شاعر عموماً اس خالص دکھنی ماضی مطلق اور دکھنی جملوں سے احتراز کرتے ہیں بلکہ یوں کہنا چاہیئے کہ اب انھوں نے اپنے خاص محاورے میں شعر کہنا ترک کر کے اُردو کو اپنے اظہار خیال کے لیے اختیار کر لیا ہے اور اس میں شک نہیں کہ اسی سعی میں وہ بہت کچھ کامیاب ہو رہے ہیں. البتہ چھوٹے طبقے کے شاعر (یا متشاعر) عام مذاق کی جو چیزیں تصنیف کرتے ہیں وہ اب بھی دکھنی محاورے میں ہی ہوتی ہیں مگر ایسی تصنیفات کم ہوتی ہیں"

مندرجہ بالا اقتباسات سے صاف ظاہر ہے کہ قدیم کتابوں کے بعض الفاظ و محاورات کو صرف وہ لوگ ترک کر چکے ہیں، اور نہیں سمجھتے ہیں جو تعلیم یافتہ ہیں، ورنہ عوام میں ان کا چلن اب بھی موجود ہے. پڑھے لکھوں کی اس مجبوری کے اسباب پر فیسر

صاحب نے آگے چل کر یوں بیان کئے ہیں " اس کے دو ہی سبب ہو سکتے ہیں ایک تو یہ کہ ادھر ایک صدی یا اس سے کچھ ہی زائد عرصے مدارس دکن میں فارسی کا زیادہ دور دورہ رہا۔ انگریزوں کی آمد کے وقت اسی کا زیادہ زور تھا اور لکھے پڑھے لوگ عموماً دکھنی کی طرف راغب نہ تھے، دوسرے یہ کہ خود دکھنی بولنے والے اور لکھنے والے اس کی طرف سے ایسے بے غرض اور لاپرواہ سے ہو گئے اور اب بھی ہیں اور دوسری زبانوں (بالخصوص اُردو) اور ان کے محاورے کے استعمال میں مصروف اور غرق ہو کر اپنی زبان اور اپنے محاورے کی پرداخت سے ایسے غافل ہیں کہ بولتے وقت ان کو الفاظ تلاش کرنے کی ضرورت لاحق ہوتی ہے اور اس ضرورت کو وہ اس طرح رفع کرتے ہیں کہ اپنی گفتگو کے درمیان میں ان مذکور لفظوں اور جملوں کو بار بار استعمال کر کے تقریر کا سلسلہ جاری رکھتے ہیں۔ ادھر جب سے حیدر آباد دکن میں عثمانیہ یونیورسٹی قائم ہوئی ہے اور اس نے اُردو زبان کو اپنے نصاب تعلیم کے لیے واحد ذریعہ قرار دیدیا ہے، اس نے نہ صرف ممالک محروسہ سرکار نظام میں مدراس دکھن کے دکھنیوں میں بھی اُردو کی ایک نئی روح پھونک دی ہے اور یہ رُوح ہر دکھنی کی تقریر اور تحریر میں کارفرما نظر آرہی ہے۔ یہ ناممکن ہے کہ اس نئی روح اور اس کی کیفیت سے ہر تعلیم یافتہ دکھنی متاثر نہ ہوگا"
یہ اقتباس طویل ضرور ہے لیکن مولوی صاحب کے اس جملے سے کہ " بہت سے الفاظ اور محاورات ایسے ہیں جو اب بالکل متروک ہیں اور خود اہل دکن بھی نہیں سمجھتے " جو غلط فہمی پیدا ہو گئی ہے اور پیدا ہو سکتی ہے اسے اچھی طرح دُور کر دیتا ہے۔

جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں ملاوجہی خود اپنی زبان کو زبان، ہندوستان کا نام دیتا ہے۔ چنانچہ وہ سب رس میں کہتا ہے " کوئی اس جہاں میں ہندوستان میں ہندی زبان سوں اس لطافت، اس چھنداں سوں نظم ہور نثر ملا کر یوں نیں بولیا" اور داستان شروع کرتے وقت مقفیٰ جملہ کہتا ہے " آغاز داستان زبان ہندوستان نقل ایک شہر تھا اس شہر کا ناؤں ستیان یعنی وہ سب رس کی زبان کو زبان ہندوستان کے نام سے موسوم کرتا ہے وجہی کی اس بات پر مولوی عبدالحق کا ... ایک اور بیان ملتا ہے۔

اس سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ مصنف شمالی ہند اور دکن کی زبان میں فرق کرتا ہے اور یہ پہلا شخص ہے جو اس زبان کو زبان ہندوستان کہتا ہے اور یہ اشارہ کافی ہے اس امر کے لیے کہ یہ زبان کہاں سے آئی یہ بہت اہم بیان ہے مولوی صاحب جواب تک دکنی اور اُردو کو ایک زبان بتا رہے تھے اس مقام پر آکر وجہی سے اس لیے خوش ہو گئے ہیں کہ وہ دکنی اور شمالی ہند کی زبان میں فرق کرتا ہے اور انھیں دو الگ الگ زبانیں سمجھتا ہے اور مولوی صاحب کے خیال میں ہندوستان کی زبان سے وجہی کی مراد اردو زبان پر ہوگی۔ ان کے خیال کی تائید شیرانی نے کی ہے اور جسے انھوں نے مبہم رکھا تھا۔ شیرانی نے اسے یوں کھول کر بیان کر دیا ہے "اُردو کو وہ زبان ہندوستان یا قول اہل ہند کہتا ہے"

مندرجہ بالا اقتباس میں مولوی عبدالحق وجہی کے ہندوستان کو شمالی ہند کہتے ہیں اور یہ بات نظر انداز کر دیتے ہیں کہ وجہی صرف ایک زبان کی بات کر رہا ہے اور زبان ہندوستان سے صرف ایک مراد لے رہا ہے اور جس علاقے کو مولوی صاحب شمالی ہند کہہ رہے ہیں اس میں اُردو کے علاوہ اور بھی بہت سی زبانیں رائج ہیں۔ دراصل یہ بحث ہند اور ہندوستان کے لفظوں کی ہے جنھوں نے یہ سب غلط فہمی پھیلائی ہے۔ مولوی صاحب کا خیال ہے کہ وجہی نے لفظ ہندوستان شمالی ہند کے لیے استعمال کیا ہے۔ لیکن یہ خیال درست نہیں۔ کیوں کہ ہند اور ہندوستان کے الفاظ اُردوئے معلیٰ اور شہر دہلی کے لیے بولے جاتے تھے۔

مولوی عبدالواسع ہانسوی نے اپنے لغت میں لفظ گانڈر کی جو تشریح کی تھی اس پر اعتراض کرتے ہوئے سراج الدین علی خاں آرزو اپنی کتاب نوادرالالفاظ میں لکھتے ہیں کہ "ما مردم کہ از اہل ہندیم دور اردوئے معلیٰ می باشیم نشستیدہ ایم" یعنی ہم لوگوں نے جو ہند والے ہیں اور اُردوئے معلیٰ میں رہتے ہیں۔ یہ معنی نہیں سنے آرزو کے اس فقرے میں ہند سے نہ برصغیر مراد ہو سکتا ہے نہ شمالی ہند کیونکہ مولوی عبدالواسع بھی نہ غیر ملکی تھے نہ دکنی۔ وہ ہانسی کے رہنے والے تھے اور ہانسی شمالی ہند میں ہی واقع ہے۔

آرزو نے ظاہر بظاہر اپنی دہلویت اور اُردوئے معلّیٰ کی سکونت پر فخر کر کے ان کے مقابلے میں اپنے مستند ہونے کا اعلان کیا ہے۔ کیوں کہ اُردوئے معلّیٰ کی زبان ٹکسالی سمجھی جاتی تھی۔ اس کے علاوہ اردوئے معلّیٰ (اُردو محلّہ) کا ذکر دہلی کے ساتھ ہی زیادہ مناسب اور موزوں ہو سکتا ہے۔ برصغیر یا شمالی ہند کے ساتھ اس کا جوڑ نہیں بیٹھتا خان آرزو کے اس بیان کی مزید تصدیق قائم چاندپوری کی اس تشریح سے ہوتی ہے جو انھوں نے مخزن نکات میں کی ہے وہ جیون مل کھتری متخلص بہ عشاق کے سلسلے میں لکھتے ہیں۔ "در عرف اہل ہند کہ عبارت از مردم اُردو است عشاق زن چھپٹی باز گویند" یعنی اہل ہند کے محاورے میں کہ جن سے اردو والے مراد ہیں چھپٹی باز عورت کو عشاق کہتے ہیں۔

اسی طرح لفظ ہندوستان سے بھی پرانے زمانے میں شہر دہلی ہی مراد ہوتا تھا۔ میر تقی میرؔ نے اپنے تذکرے نکات الشعرا میں سید عبدالولی کے ذکر میں صاف صاف لکھا ہے "تازہ وارد ہندوستان کہ عبارت از شاہجہان آباد است شدہ اند" یعنی یہ صاحب ہندوستان میں جس سے شاہجہان آباد (دہلی) مراد ہے حال میں ہی آئے ہیں۔ میرؔ کے اس بیان پر مولوی عبدالحق نے نکات الشعرا کے مقدمہ میں اظہار حیرت کیا ہے۔ لیکن وہ اس سے کسی مفید مطلب نتیجے تک نہیں پہنچ سکے۔ میر حسن اپنے تذکرے میں اولی کے متعلق لکھتے ہیں "جوانے ست ہندوستان زا۔ بزرگاں از سادات بارہہ اند" یعنی یہ جوان ہندوستان میں پیدا ہوا ہے۔ اس کے بزرگ سادات بارہہ سے ہیں۔ یہاں بھی ہندوستان سے شہر دہلی مراد ہے اور اگر اس سے شمالی ہندوستان مراد لیا جائے تو میر حسن کا بیان مہمل ہو جاتا ہے کیونکہ بارہہ شمالی ہند میں ہی واقع ہے۔ اس پہ مزید اصرار بیکار تھا۔

انشا نے بھی ہندوستان سے دہلی کا شہر مراد لیا ہے۔ دریائے لطافت مترجمہ دتاتریہ کیفی مطبوعہ انجمن ترقی اُردو ۱۹۳۵ء کے صفحہ ۵۰ پر مذکور ہے۔ ان لوگوں میں ایک عزیز ستائیس برس شاہجہان آباد میں رہا۔ مدت مذکور کے بعد جب اپنے وطن میں واپس آیا تو اپنے برادری والوں کی نگاہ میں اپنے کو ہندوستان زاد ظاہر کر کے

جس مجلس میں جاتا کسی کو بولنے نہ دیتا" اس سے آگے صفحہ ۲۵۲ پر مونث تقدیری کے سلسلے میں بالکل صاف لکھا ہے۔ "اسی طرح ہندوستان خاص یعنی شاہجہان آباد میں بعضے لفظوں کی تانیث مترادف لفظوں کے اندازہ اور حروف کی مناسبت کے لحاظ سے ہے"

ان شہادتوں سے یہ بات اچھی طرح ثابت ہو جاتی ہے کہ زبان ہندوستان سے وجہی دہلی کی زبان مراد لیتا ہے نہ کہ شمالی ہند کی زبان، اور دہلی میں اس وقت صرف ایک ہی زبان رائج تھی جو ہریانی تھی۔ کیونکہ دہلی کا شہر ہریانے کے علاقے میں واقع ہے ۱۶۳۵ء تک جب کہ وجہی نے سب رس لکھی ہے۔ شہر دہلی میں اُردو کا رواج ہی نہ تھا۔ دہلی میں اُردو کا داخلہ پہلی بار ۱۶۴۷ء میں اُردوئے معلیٰ کا علاقہ بسنے کے بعد ہوتا ہے کیونکہ اسی سن میں شاہجہان آگرے سے اپنی راجدھانی اُٹھا کر دہلی لے گیا تھا۔ اس سے پہلے اس زبان کے چرچے آگرے میں ہی سننے کو ملتے ہیں؎۔ شہر دہلی اس زبان سے بالکل خالی تھا چنانچہ خود مولوی عبدالحق بھی اس کا کوئی ثبوت پیش نہیں کر سکے کہ سب رس کی تصنیف کے وقت دلی میں اُردو بولی جاتی تھی۔ ایسی صورت میں وجہی کی زبان ہندوستان سے زبان اُردوئے معلّےٰ مراد لینا درست نہیں"۔

یہاں مجھے ایک اور تاریخی واقعہ یاد آگیا جس کا بیان فائدے سے خالی نہ ہوگا، ملّا وجہی کی طرح ولی دکنی بھی جو کبھی اُردو کا باوا آدم کہلاتا تھا دکنی زبان کا نمائندہ (شاعر) تھا اور اسی زبان میں شعر کہتا تھا۔ محمد شاہ رنگیلے کے زمانے میں جب وہ ہندوستان یعنی دلی پہنچا تو شیخ سعد اللہ گلشن دہلوی جیسے بزرگ نے اس کو یہ مشفقانہ مشورہ دیا تھا، "شما زبان دکنی را گزاشتہ ریختہ موافق محاورۂ اُردوے معلّیٰ شاہجہان آباد موزوں بکنید" یعنی ولی میاں! تم دکنی زبان کو چھوڑ کر شاہجہاں آباد کے اردوئے معلی کی زبان میں شعر موزوں کیا کرو کہ یہی تمہارے حق میں بہتر ہے۔ سوچنے کی

؎ دیکھیے میرا مقالہ "اُردو کا قدیم ترین ادب" مطبوعہ نقش لاہور بابت ماہ ۱۹۶۵ء

بات یہ ہے کہ شیخ سعد اللہ گلشن بھی دکنی اور اُردو کو دو مختلف زبانیں کہہ رہے ہیں اور اُردو کو دکنی پر ترجیح دے رہے ہیں، کیونکہ اُس وقت دہلی میں وجہی کی زبان کا طوطی بول رہا تھا۔ چنانچہ ولی نے سمجھداری سے کام لے کر اپنی زبان بدلی اور اُردو میں شعر گوئی کا آغاز کیا۔ اس کی شہادت ولی کے کلیات سے ملتی ہے جس میں دونوں زبانوں کی غزلیں پہلو بہ پہلو گنگا جمنی بہار دکھا رہی ہیں۔ وجہی اور ولی کے زمانوں میں مشکل سے ستر اسی برس کا فرق رہا ہوگا۔ وجہی نے سب رس ۱۶۳۵ء میں لکھی ہے جس میں زبان ہندوستان پر فخر کیا گیا ہے اور ولی اٹھارہویں صدی کے ربع اول میں دہلی پہنچا ہے۔ اتنے قلیل عرصہ میں زبان ہندوستان کی اہمیت کسی حادثۂ عظیم کے بغیر نہیں گھٹ سکتی تھی اور پایۂ تخت کے قیام سے بڑھ کر ایسا کون سا حادثہ ہو سکتا تھا جو دہلی کی لسانی فضا کو یک لخت یوں بدل دیتا کہ شیخ سعد اللہ گلشن ولی کو زبان تبدیل کرنے کا مشورہ دیتے لیکن پایۂ تخت کی تبدیلی کا حادثہ بھی ستر اسی سال کی قلیل سی مدت میں کسی پرانی زبان کے پیٹ سے نئی زبان پیدا نہیں کر سکتا تھا۔ یعنی دکنی سے اُردو (مولوی عبدالحق کے خیال کے مطابق جدید اُردو) جنم نہیں لے سکتی تھی۔ اس لیے مولوی صاحب کا یہ خیال کہ دکنی قدیم اُردو ہے محلِ نظر ہے۔

۱۶۴۷ء میں قدیم شہر دہلی کے باہر نیا شہر یعنی اردو محلہ بس جانے کے ساتھ جب اُردو زبان آگرے سے وہاں پہنچی تو اسے پرانے شہر کی زبان سے میز کرنے کے لیے زبان اُردوئے معلیٰ کہا گیا۔ لیکن یہ زبان دہلی کے عوام کی زبان نہیں تھی۔ اس کے متعلق حکیم احمد یکتا نے اپنی کتاب دستور الفصاحت کے مقدمہ میں لکھا ہے "نام ہمیں محاورۂ خاص یاردوئے معلیٰ شہرت گرفت لیکن ایں زبان باشروط مذکورہ یافتہ نمی شود مگر در بعضے باشندہائے شاہجہاں آباد" یعنی اس خاص زبان کا نام اُردوئے معلیٰ پڑ گیا لیکن مذکورہ بالا شرائط کے ساتھ یہ زبان شاہجہاں آباد کے کچھ باشندوں کے علاوہ کہیں نہیں ملتی اور انشا نے بھی اپنی کتاب دریائے لطافت میں اُردوئے معلیٰ اور وہیں کے قدیم شہر کی زبان کا فرق نہایت تفصیل سے واضح کیا ہے اور قدیم شہر کی بول چال کو اُردو سے خارج بتایا ہے جس سے یہی نتیجہ نکلتا ہے کہ اُردو

زبان دہلی کے چند گھرانوں تک محدود تھی. شہر میں دوسری ہی زبان (یعنی ہریانی) کا سکہ چلتا تھا، اور یہ فرق تاحال قائم ہے، چنانچہ ہاشمی فریدآبادی قومی زبان کراچی بابت یکم و ۱۶ جولائی سنہ ۱۹۶۱ء میں فرماتے ہیں. کاتب الحروف کا خاندان تین صدی سے نواح دہلی کا باشندہ ہے لیکن وہاں کے دیسی کسان، مالی، امیر ہندوؤں کی اصلی بولی نہ بول سکتا تھا. نہ پوری طرح سمجھ سکتا تھا. اسی طرح خاص شہر دہلی کے ہندو راج. مزدور، بنیئے اگرچہ ہماری اُردو بولتے سمجھتے تھے مگر ان کی گھریلو بولی بڑی مختلف اور مسلم اُردو سے جُداگانہ چیز تھی اور دہلوی عوام کی یہ گھریلو بولی یا مادری زبان ہریانی تھی، اور اب بھی ہریانی ہے.

ڈاکٹر مسعود حسین خاں

قصہ مہر افروز و دلبر

(پیش نامے میں سے اقتباس)

قصہ مہر افروز کی ادبی حیثیت پلاٹ کی ندرت یا کردار نگاری سے زیادہ اس کے سادہ وادبی اسلوب میں ہے۔ اردو کے قدیم ادب میں اس سے زیادہ سہل اور سادہ عبارت نظم ونثر میں آج تک نہیں لکھی گئی۔ پوری داستان بول چال کی زبان میں لکھی گئی ہے۔ بلکہ غالباً جیسا کہ اس زمانے میں دستور تھا، لکھوائی گئی ہے، جملوں کا دروبست تحریر کا نہیں تقریر کا ہے۔ جملہ ادا کرتے وقت مصنف کو نہ مبتدا کی خبر ہے اور نہ خبر کی۔ وہ 'اور اور' کی تکرار سے فقروں کا تسلسل قائم رکھتا ہے۔ عیسوی خاں کی ادبیت کے تمام تر ماخذ یا تو اس کا ذاتی مشاہدہ ہے جسے وہ دہلی کے روزمرہ میں بیان کرتا جاتا ہے، یا ہندی شاعری کی وہ تشبیہات، تمثیلات اور تلازمے ہیں جن کے سہارے وہ حسن کی مصوری اور عشق بازی کے مزے بیان کرتا ہے۔ قصہ کے بہترین حصے وہی ہیں جہاں وہ کسی کا سراپا بیان کر رہا ہے یا ہندی شاعری کے ریتی کال کی روایت شعر کے مطابق نکھ سکھ کا بیان کر رہا ہے۔

سماجی نقطۂ نظر سے دیگر داستانوں کی طرح یہ قصہ بھی زوال آمادہ مغلیہ تہذیب کا ایک نگار خانہ ہے۔ شاہی جلوس کے مراتب، شاہی دسترخوان کے مزے ——— بزم کے ساتھ رزم کی نقشہ کشی۔ دیو اور دیونیوں کی تصویر کشی کرتا ہے تو رونگٹے کھڑے کر دیتا ہے۔ جلسہ و جلوس کی منظر کشی کرتا ہے تو متحرک کو ساکت بنا دیتا ہے اور کمال یہ ہے کہ ہر قسم کی مصوری وہ اس عہد کی دہلی کی ٹھیٹھ زبان میں کرتا ہے وہ ہندو دیو مالا سے بھی بخوبی واقف ہے وہ اپنی اکثر تشبیہیں ——— بلا تکلف ہندی شاعری سے لیتا ہے۔ اس کے اکثر فقروں پر سورداس میرا بائی یا رحیم کے دوہوں کی چھاپ نظر آتی ہے۔

اس میں شک نہیں کہ خالص اسلوب کے نظر سے عیسوی خاں کی عبارت نکھ سکھ سے درست

نہیں۔ شمالی ہند میں فارسی کے مقابلے میں جس زبان کو دربار نے ٹھکرادیا تھا اور محمد شاہ کے عہد تک لائقِ اعتنا نہ سمجھا گیا، ظاہر ہے اس میں ادبی تخلیق کرنا کس قدر دشوار طلب ہوگا۔ مصنف کے سامنے اردو نثر کا کوئی نمونہ موجود نہیں تھا اور نہ اردو شاعری کے رچے ہوئے اسلوب کی داغ بیل پڑی تھی۔ اس کے پیشِ نظر یا تو فارسی داستانیں تھیں یا بھگتی اور ریتی کال کی شاعری کے وہ نمونے جو زبان زدِ خلائق ہو چکے تھے۔ چناں چہ انھیں روایات سے وہ اپنے ادبی اسلوب کے تانے بانے مرتب کرتا ہے۔ داستانیں عام طور پر برمحل اشعار سے بھری پڑی ہوتی ہیں۔ قصہ مہر افروز اس اعتبار سے منفرد ہے کہ اس میں فارسی اردو یا ہندی کا ایک بھی شعر یا دوہا درج نہیں کیا گیا ہے۔ اردو اشعار کی غیر موجودگی سے اس کی قدامت اور مسلم ہو جاتی ہے اور یہ قیاس کہ یہ قصہ محمد شاہ کے عہد کی تصنیف ہو سکتا ہے۔ صحیح ثابت ہوتا ہے کہ اس وقت شمالی ہند میں اردو شاعری کی داغ بیل ڈالی جا رہی تھی۔ البتہ فارسی اور ہندی اشعار سے اجتناب حیرت ناک ہے۔

قصہ کی زبان اکھڑی اکھڑی ہونے کے باوجود تخیل کی بے پناہ قوت رکھتی ہے جو زبان کو اسلوب کے نئے سانچوں میں ڈھالنے میں معروف کار ہے۔ اس میں ندرت ہے، نظر ہے گہرائی اور بینائی ہے۔ سادگی اور توانائی ہے۔ مصنف جو کہنا چاہتا ہے بے محابا کہہ جاتا ہے، جو دکھانا چاہتا ہے، دکھا جاتا ہے اور نوک پلک سے درست نہ ہونے کے باوجود ہم مصنف کی قوتِ اظہار پر عش عش کرتے رہ جاتے ہیں۔ دراصل قصہ کی زبان شمالی ہند میں پہلی بار اردو کا ادبی سطح وسیع استعمال ہے۔ اس لیے عیسوی خاں کی حیثیت ایک بانیِ اسلوب کی ہے جسے پہلی بار بول چال کی زبان کو ادبی سطح بخشنے کا موقعہ ملا ہے۔ اس اولین تجربے میں اسلوب بیان کا رچاؤ نہیں ملتا لیکن صداقت سے بات کہنے کی کاوش موجود ہے۔

اس قصہ کی ایک بڑی خوبی یہ ہے کہ دوسری داستانوں کی طرح اس میں مصنف مبلغ اخلاق بن کر سامنے نہیں آتا۔ قصہ میں عریانی بھی حیرت ناک حد تک مفقود ہے حالاں کہ محمد شاہ کے عہد کی تمام داستانوں میں (بالخصوص بوستان خیال میں) یہ رنگ بہت چوکھا ہے۔

اسی طرح سے تبلیغ اسلام کا وہ جذبہ جو دیگر داستانوں کا جزو لازم ہے اس قصے سے بالکل غائب ہے۔ یہ خود اس بات کی دلیل ہے کہ قصہ ایک ایسے زمانے میں لکھا گیا ہے جب لال قلعہ دہلی سے روحِ عالمگیر پرواز کر چکی تھی۔ پلاٹ کی ترکیب ہر چند مصنف کی غیر ضروری معاشرتی تفصیلات اور قصہ در قصہ تشکیل کی وجہ سے ڈھیلی ڈھالی ہو گئی ہے تاہم اس میں داستان گوئی کے سارے آداب ملتے ہیں۔ مصنف نہایت چابکدستی سے قصہ کو شادی خانہ آبادی تک پہنچا کر داستان کو روک کر مہر افروز اور دلبر کو ایک نئے ورطۂ مصیبت میں گرفتار دکھاتا ہے۔ تاآں کہ وہ منزلِ مراد اور مکمل آسودگی

تک پہنچ پاتے ہیں۔ قصہ کی کردار نگاری میں زیادہ جان نہیں لیکن مصنف نے سراپا نگاری میں کمال دکھایا ہے۔ دیوتی کے سراپے کو اس سے زیادہ بھیانک اور جاندار انداز میں شاید ہی کسی داستان گو نے پیش کیا ہو۔

قصہ کے ادبی اسلوب اور زبان کے بارے میں مجموعی طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہ قدما کی زبان کا پہلا ہیولی یا زبان دہلوی کا پہلا ادبی نقش ہے جس پر ایک طرف ہندی شاعری کی چھاپ ملتی ہے دوسری طرف فارسی داستانوں کے جملوں کا دروبست پایا جاتا ہے۔ دہلی کے محاورے میں دراصل اردو میں قصہ کہنے کی یہ پہلی کوشش ہے۔ مصنف اس تصنیف میں اردو نثر کے بنیادی اسلوب کی داغ بیل ڈال رہا ہے جس پر بعد کو میر امن اور ان کے رفقاء نے جدید اردو نثر کی عمارت کھڑی کی ہے۔

ڈاکٹر سلیم اختر

باغ و بہار اور لطفِ زبان

(پیش لفظ کا اقتباس)[1]

مرزا رجب علی بیگ سرور : مرزا صاحب ! اُردو زبان کس کتاب کی عمدہ ہے ؟

مرزا غالب : "چار درویش کی"۔

مرزا رجب علی بیگ سرور ! اور فسانۂ عجائب کیسی ہے" ؟

مرزا غالب : "اجی لاحول ولاقوۃ ! اس میں لطفِ زباں کہاں ؟ ایک تُک بندی اور بھٹیار خانہ جمع ہے"۔

سرور اور غالب کا یہ مکالمہ فرضی نہیں ہے بلکہ حقیقی ہے۔ ہوا یہ کہ جب مرزا رجب علی بیگ سرور لکھنؤ سے دہلی آئے تو ملاقات پر انھوں نے یہ ذکر چھیڑا۔ غالب کو یہ علم نہ تھا کہ مخاطب خود مرزا سرور ہی ہیں۔ جب بعد میں یہ معلوم ہوا کہ نادانستہ طور پر سچ بول کر وہ مرزا سرور کو ناراض کر چکے ہوں گے تو بہت جزبز ہوئے۔ چناں چہ تلافی کے لیے اگلے دن مرزا سرور کی قیام گاہ پر پہنچے اور باتوں باتوں میں "فسانۂ عجائب" کا ذکر نکال کر اس کی رنگین عبارت کی بہت تعریف کی۔

غالب فکشن کا نقاد نہ تھا لیکن اپنے تنقیدی شعور اور فن کارانہ وجدان کی بنا پر غالب نے دو الفاظ میں باغ و بہار کی اہم ترین خصوصیت کو "لطفِ زبان" سے واضح کر دیا۔ غالب اس وقت تک خود سادگی پسند ہو چکا تھا۔ اس لیے "فسانۂ عجائب" کی مصنوعی زبان اور شعوری کاوش کی پیدا کردہ رنگینی کو پسند نہ کیا۔ غالب

---

[1] ڈاکٹر سلیم اختر کی مرتب کردہ "باغ و بہار" کے پیش لفظ کا اقتباس

کی یہ رائے اس لحاظ سے بھی بہت وقیع ہے کہ خود غالب نے رنگِ بیدل میں پرتکلف اسلوب اور مفرس اشعار کہنے کو بے سود جان کر سادگی اور سلاست کو اپنایا تھا۔ اس لیے جب غالب نے میرامن کے اسلوب کو سراہا تو اس کے پیچھے خود اس کی ادبی زندگی کے تجربات کا شعور کار فرما تھا۔

آئیے اب ان عناصر کا تجزیہ کریں جن سے میرامن اپنے اسلوب میں "سادہ رنگینی" کی انوکھی خوبی پیدا کرنے میں کامیاب رہے۔

میرامن نے "باغ و بہار" اور "گنجِ خوبی" میں جن خیالات کا اظہار کیا ہے اُن کے مطالعہ سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ میرامن نے کس طرح سے ترجمہ کیا یا بالفاظِ دیگر ایک اچھے ترجمہ کے لیے وہ کن لوازم کو لازم جانتے تھے۔

"گنجِ خوبی" میں لکھا ہے۔

> لیکن فقط فارسی کے ہو بہو معنیٰ کہنے میں کچھ لُطف اور مزہ نہ دیکھا اس لیے اس کا مطلب لے کر اپنے محاورہ میں سارا احوال بیان کیا...... میں نے بھی اُردوئے معلی کی زبان کو بے پیچ درکاؤ۔ جیسے بادشاہ سے لے کر امراؤ اور اس کے ملازم بولتے ہیں۔ بولا۔ عربی و فارسی کی لغتیں چاہتا تو بہت سی بھر دیتا لیکن یہ زبان کچھ کیفیت نہ پاتی بلکہ آمیزش پاکر کچھ زبان اور کی ہو جاتی۔"

اس اقتباس سے تین ایسے نکات کا استخراج کیا جا سکتا ہے جنھیں میرامن کے ترجمہ کے لیے راہنما اصول قرار دیا جا سکتا ہے:

(ا) لفظی ترجمہ کے بجائے معانی اُجاگر کرنا پسند کرتے ہیں۔

(ب) عوام و خواص کی عام بول چال کی زبان کو معیاری سمجھتے ہیں۔

(ج) اُردو کو خالص رکھتے ہوئے اسے مفرس اور معرب بنانا پسند نہیں۔

اب ایک اساسی نوعیت کا سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ترجمہ کا یہ نظریہ میرامن

کا خود ساختہ تھا۔ یا کسی اور (مثلاً ڈاکٹر گل کرسٹ) نے یہ سمجھایا تھا۔ اس کا جواب باغ و بہار کے دیباچہ سے ملتا ہے۔

"اب خداوند نعمت، صاحب مروت، نجیبوں کے قدر دان جان گل کرسٹ صاحب نے (کہ ہمیشہ اقبال ان کا زیادہ رہے، جب تلک گنگا جمنا بہے) لطف سے فرمایا کہ اس قصہ کو ٹھیٹھ ہندستانی گفتگو میں جو اُردو کے لوگ، ہندو مسلمان، عورت، مرد، لڑکے بالے، خاص و عام۔ آپس میں بولتے چالتے ہیں، ترجمہ کرو۔ موافق حکم حضور کے میں نے بھی اسی محاورے سے لکھنا شروع کیا، جیسے کوئی باتیں کرتا ہے۔"

اسی طرح باغ و بہار کے ساتھ گل کرسٹ کا جو "نوٹس" ملتا ہے۔ اس میں خود اُس نے بھی یہی کہا ہے۔ لیکن اس سے میر امن کے کام کی قدر و قیمت کو کم کرنا مقصود نہیں اور نہ ہی ایسا ہو سکتا ہے۔ گل کرسٹ نے اپنے نصاب کے نقطۂ نظر سے سلاست کی تلقین کی تھی۔ اس کے سامنے کیونکہ "نوطرزِ مرصع" موجود تھی۔ اس لیے گل کرسٹ نے میر امن سے یہ کہا ہوگا کہ ایسی رنگین نگارش سے پرہیز کرنا اور وہی میر امن نے کر دکھایا۔ ورنہ میر امن نے بھی سادگی کے باوجود زبان کو رنگین اور مرصع بنانے کی کوشش کی ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ حُسنِ بیان کو مقصود بالذات قرار دینے کی بجائے اُسے اظہارِ مطلب کا وسیلہ سمجھا گیا۔ میر امن کا کمال یہ ہے کہ اس نے "موافق حکم حضور کے" تو کام کیا۔ لیکن اپنے تخلیقی جوہر کی جوت سے اُردو نثر میں جس چراغ کو فروزاں کیا وہ بجھ نہ سکا۔

معلوم ہوتا ہے میر امن کو اپنی دلّی اور اُس کی زبان پر ناز تھا وہ ہر موقعے پر خود کو دلّی والا لکھتا ہی نہیں بلکہ دیباچہ میں بطور فخریہ وضاحت بھی کرتا ہے کہ اس کی زبان خالص دہلی کی زبان ہے اور وہ دیگر زبانوں کی آمیزش سے آلودہ بھی نہیں ہوئی:

"جب احمد شاہ ابدالی کابل سے آیا اور شہر کو لٹوایا۔ شاہ عالم پورب کی طرف تھے، کوئی وارث اور مالک، ملک کا نہ رہا۔

شہر بے سر ہوگیا۔ سچ ہے۔ بادشاہت کے اقبال سے شہر کی رونق تھی ایک بارگی تباہی پڑی، رئیس وہاں کے، میں کہیں تم کہیں ہو کر جہاں جس کے سینگ سمائے وہاں نکل گئے جس ملک میں پہنچے وہاں کے آدمیوں کے ساتھ سنگت سے بات چیت میں فرق آیا۔ اور بہت ایسے ہیں کہ دس پانچ برس کسو سبب سے دلی میں گئے اور رہے وے بھی کہاں تلک بول سکیں گے۔ کہیں نہ کہیں چوک ہی جائیں گے اور جو شخص سب آفتیں سہہ کر دلی کا روڑا ہو کر رہا۔ اور دس پانچ پشتیں اس شہر میں گذریں اور اس نے دربار امراؤں کے اور میلے ٹھیلے، عرس چھڑیاں، سیر تماشا اور کوچہ گردی اس شہر کی مدت تلک کی ہوگی اور وہاں سے نکلنے کے بعد اپنی زبان کو لحاظ میں رکھا ہوگا۔ اس کا بولنا البتہ ٹھیک ہے۔"

آخری حصہ میں میرامن نے جس طرح سے اپنے اہل زبان ہونے پر زور دیا ہے اس کی وضاحت کی چنداں ضرورت نہیں صرف اسی سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ ایک طرف وہ ان لوگوں کو لیتا ہے جو کہ "دس، پانچ پشتیں سبب سے دلی میں گئے اور رہے" تو دوسری طرف اپنی بات کرتا ہے جس کی دس پانچ پشتیں اس شہر میں گزریں۔"

دس پانچ برس اور دس پانچ پشتیں تقابل کا خوب صورت انداز ہی نہیں اس کی آن کا بھی مظہر ہے۔

باغ و بہار کے اسلوب کا تجزیاتی مطالعہ کرتے وقت اس اساسی حقیقت کو ہر دم ذہن نشین رکھنا ضروری ہے کہ میرامن نے اسے "ٹھیٹھ ہندوستانی گفتگو میں، جو اردو کے لوگ...... بولتے چالتے ہیں" لکھا تھا۔ اس سے یہ اہم لسانی نکتہ بھی عیاں ہوتا ہے۔ کہ میرامن شعوری یا غیر شعوری طور تحریر اور تقریر کی زبان میں امتیاز سے آشنا ہی نہ تھے بلکہ موٴخرالذکر کو اس بنا پر سلیس جانا کہ اس میں وہ تمام پابندیاں اور قواعد و ضوابط ملحوظ نہ رکھے جاتے تھے۔ جن سے تحریر کی زبان پر تکلف اور بوجھل بن جاتی ہے۔ واضح رہے کہ ان کے سامنے ادبی زبان کا نمونہ "نوطرز مرصع" کے روپ میں تھا جس کی سب سے بڑی خصوصیت

اس کا معرب و مفرس انداز بیان اور مقفیٰ عبارت تھی اس لیے اس کے برعکس زبان لکھنے کے لیے ایک ہی صورت نظر آئی اور وہ یہ کہ عام بول چال کی زبان کو اس کی تمام غلطیوں اور خامیوں سمیت ادبی زبان بنا دیا جائے۔ میرامن کے سامنے سلیس اُردو تحریر کا نمونہ تھا۔ اس لیے انھوں نے دلّی کے گلی کوچوں میں بکھرے تقریری نمونوں پر اپنی عبارت استوار کی اور ظاہر ہے عوام نہ تو مقفیٰ فقرات بولتے ہیں۔ اور نہ ہی انھیں عربی فارسی کے بھاری بھرکم اور بوجھل الفاظ اور خوشنما تراکیب استعمال کرنے کا شوق ہوتا ہے۔ بعض ناقدین نے میرامن کے اسلوب پر بحث کرتے ہوئے یہ اعتراضات کیے ہیں کہ انھوں نے بعض اوقات فقرہ کی ساخت میں گرائمر کی پابندیوں[۱] کا لحاظ نہ کیا یا بعض الفاظ کے املا[۲] ادبی تحریر کے برعکس بول چال کے مطابق لکھے ہیں یا پھر بعض کی تذکیر و تانیث[۳]

۱۔ بقول مولوی عبدالحق:۔

"جمع مونث اسم کے ساتھ فعل کی جمع "ان" سے یا امدادی فعل کے ساتھ اصل فعل کی بھی جمع جیسے "دو کشتیاں امانت حضور میں اس پری کے گزرانیاں" "یہ باتیں ہوتیاں تھیں" "گھوڑے کی باگیں ڈال دیاں"

اکثر اُردو مضاف، مضاف الیہ فارسی طرز پر استعمال کئے گئے ہیں اور اُردو حروف اضافت آخر میں لکھے گئے ہیں جیسے "موافق معمول کے" "تقریر و خوش گوئی اس کی" ایک جگہ تو اضافت توصیفی لکھ کر موصوف کی جمع بنائی ہے۔ "اور خانہ زاد موروثیوں کی قدر سمجھے گا۔"

"نے" کا استعمال یا ترک بعض افعال کے ساتھ جواب کے محاورہ کے خلاف ہے اور دکن میں اب تک رائج ہے: "القصہ رات کو چپکے یہ دونوں بھائی اور کوتوال کے ڈنڈے سے مجھے اس پہاڑ پر لے گئے"۔ ذرا سرت آئی تو میں اپنے تئیں مردہ خیال کیا" "اس پڑانگی کے سنتے ہی جوان نے آداب بجالایا۔"

۲۔ جمرات (جمعرات) مرصّے (مرصع)
("مقدمہ: باغ و بہار")

۳۔ بقول مولوی سید محمد:
"خلعت کو مؤنث لکھا ہے مگر اب اس کو مذکر لکھتے ہیں۔"

غلط ہی نہیں بلکہ بعض مواقع پر توجع اطمع سے بھی کام لیا گیا ہے اور یا پھر ایسے الفاظ، محاورات اور ضرب الامثال ملتی ہیں جو صرف دلی کے گلی کوچوں ہی میں بولے جاتے ہوں گے اور جن کی حیثیت ادبی نہیں بلکہ مقامی[۲] نوعیت کی تھی۔ یہ اور اس نوعیت کے اور بھی کئی اعتراضات کئے جا سکتے لیکن اگر یہ اساسی حقیقت ذہن نشین رہے کہ میرامن صرف بول چال کی زبان ہی نہ لکھ رہے تھے بلکہ اسے عوام کے لہجہ میں لکھنے کی کوشش بھی کر رہے تھے تو ان اعتراضات کی ضرورت نہیں رہے گی۔ اس لحاظ سے بلاشبہ دلی والے میرامن کی باغ و بہار کو عوامی نثر کی اولیں اور کامیاب مثال قرار دیا جا سکتا ہے

میرامن نے عربی، فارسی سے بچ کر مقامی رنگ میں رنگ کر اردو زبان کو ایک نیا آہنگ دینے کا جو تجربہ کیا "فسانہ عجائب" کی صورت میں اس کا جو منفی ردِ عمل ظاہر ہوا اس سے سبھی واقف ہیں لیکن اسکے مثبت ردِ عمل کی طرف کسی کی توجہ نہ گئی۔ میری مراد انشاء کی "رانی کیتکی کی کہانی"[۳]

---

[۱] امیروں کی جمع امراؤں ("ارباب نثر اردو")

[۲] بقول گیان چند جین : "اونٹ چڑھے کتا کاٹے" اور "سر کی ڈومنی گاوے تال بے تال" "بیل نہ کودا کودی گون"، "یہ تماشہ دیکھے کون"، "سر سے سر راہ جب بیل کھوٹی رائی رائی ہو گئی"۔

ذیل کے الفاظ اور محاورے باغ و بہار کے علاوہ اور کہیں دیکھنے میں نہیں آئے۔ صبح خیزے، بجد ہونا (ضد کرنا) تلپھے (تڑپتے) روہٹ (رونق) ہت کہاؤ (بات کہنے کا ڈھنگ) کدھو (کبھی) انچت (یکایک) سُرت (سکت) بتیانا (بات کرنا) گھوڑے کو ٹنگیانا (ایڑ لگانا) بندوانوں (قیدیوں) تک گھنی (سجدہ گھر سینا (گھر میں بیٹھے رہنا) کلبھوں رنگ (کالا رنگ) ہزاری، بزاری، ہرج، مرج۔ کھینچتا، کریال میں غلیلہ لگنا۔ تکش (ترکش) پرچھا ہونا (بھیڑ کا ہٹنا) کوٹ باندھ بیٹھنا (نشست کی ایک صورت) جوتا اڑانا۔ (جوتا پہننا)

(اردو کی نثری داستانیں)

[۳] گو یہ "رانی کیتکی کی کہانی" کے نام سے مشہور ہے لیکن اس کا اصل نام ...... "داستان رانی کیتکی اور کنور اودے بھان کی" ہے۔

سے ہے جو ۱۸۰۳ء میں لکھی گئی۔ آج تک یہ ایک نثری داستان کی حیثیت سے معروف رہی ہے لیکن ڈاکٹر فرمان فتحپوری کے بقول انشاء نے اُسے منظوم بھی کیا۔ "یہ منظوم حصہ کلیات، انشاء کے مطبوعہ نسخہ میں نہیں ہے۔ کتب خانہ مشرقیہ پٹنہ میں کلیات انشاء کے دو قلمی نسخوں میں البتہ نامکمل صورت میں موجود ہے" [1]

انشاء نے اس قصہ کو عربی فارسی الفاظ و محاورات سے بچ کر صرف بھاشا میں لکھنے کا التزام کیا۔ چناں چہ انشاء نے "ڈول ڈال ایک انوکھی بات" کے عنوان تلے یہ دعویٰ کیا۔

"ایک دن بیٹھے بیٹھائے یہ بات اپنے دھیان میں چڑھ آئی کہ کوئی کہانی ایسی کہیئے جس میں ہندوی چھُٹ اور کسی بولی سے نیٹ نہ ملے، تب جا کر میرا جی پھول کی کلی کے روپ کھلے باہر کی بولی اور گنواری کچھ اس کے بیچ نہ ہو۔"

رانی کیتکی کی کہانی کو منظوم کرتے وقت انشاء نے نثر کے اس دعویٰ کو یوں نظم کیا ؎

کہاں وہ کہیئے کہ ہندی کے چھُٹ
نہ رکھے کسی اور بولی کا پُٹ

اس کا جواب قطعی طور سے دینا تو مشکل ہے لیکن قیاس سے اس کی تائید ہوتی ہے۔ انشاء جدت پسند تھا اور اُسے نت نئے تجربات کا شوق بھی تھا۔ اس لیے امکان ہے کہ باغ و بہار کی نثر سے متاثر ہو کر اُس نے بھی ایسا ہی تجربہ کرنے کا سوچا ہو لیکن اپنی طبعی ذہانت اور خلاقانہ ذہن کی بنا پر محض تقلید کی بجائے ایک قدم اور بڑھ کر عربی فارسی کو کلیتاً ترک کر کے خالص بھاشا میں ایک کہانی لکھ ڈالی۔ اس قیاس کو اس امر سے بھی تقویت

---

[1] ڈاکٹر فرمان فتحپوری "اُردو کی منظوم داستانیں" ص: ۲۱۸

پہنچ سکتی ہے کہ جب رنگین نے ریختی کے ایجاد کی تو انشاء نے اظہار ناپسندیدگی کیا لیکن بعد میں خود بھی ریختی کہی۔ اس لیے ہو سکتا ہے کہ "باغ و بہار" ہی "رانی کیتکی کی کہانی" کی محرک بنی ہو۔

میرامن نے لکھا تھا :-

مجھے بھول جاویں گے سب بعد مرگ　　رہے گا مگر یہ سخن یادگار
اسے جو پڑھے یاد مجھ کو کرے　　یہی قاریوں سے مرا ہے قرار

میرامن کا یہ دعویٰ کھوکھلا نہ ثابت ہوا۔ کیوں کہ زمانہ نے واقعی میرامن کو یاد رکھا۔ باغ و بہار مختلف افراد، شخصیات، واقعات اور کیفیات کا مجموعہ ہے۔ ہر ایک اپنی جگہ پر منفرد اور دلکش ہے انھیں میرامن کی فن کارانہ اُپج اور تخلیقی جوہر نے جو رنگینی عطا کی اسی میں اس کی مقبولیت کا راز مضمر ہے: بحیثیت مجموعی اُسے ایک "MOSAIC" سے تشبیہ دی جا سکتی۔ خوب صورت دلکش اور سب سے بڑھ کر رنگین :

ڈاکٹر سید عبداللہ

مرزا غالب کی اردو نثر

(اقتباس)

مرزا غالب کی اردو نثر کی قدر و قیمت کا صحیح اندازہ لگانے کے لیے امور ذیل کا مطالعہ ضروری ہے۔

۱۔ مرزا غالب سے پہلے نثر اردو کی حالت
۲۔ اردو انشار کی بعض اصناف اور ان کے اسالیب
۳۔ مرزا غالب کی نثر کی حیثیت اور خصوصیات

اردو نثر مرزا غالب سے پہلے

اردو نثر نے مرزا غالب کے زمانے تک ترقی کی تین بڑی منزلیں طے کیں، ایک وجہی سے "نوطرز مرصع" تک، دوسری "نوطرز مرصع" سے فورٹ ولیم کالج تک، تیسری فورٹ ولیم کالج سے غالب تک، مرزا غالب کے خطوط سے نثر اردو کی چوتھی منزل شروع ہوتی ہے اور اسی منزل سے اردو میں سنجیدہ اور رواں نثر نویسی کا آغاز بھی ہوتا ہے۔ اہم منازل کے درمیان سودا کی نثر اور انشار کی داستان "رانی کیتکی" کے چھوٹے چھوٹے ارتقائی مقامات ہیں۔ جب مرزا غالب نے اردو میں خط لکھنے شروع کیے تو ان کے سامنے نثر نگاری کے دو انداز موجود تھے۔ ایک وہ پُر تکلف انداز جو فارسی انشار پردازی کے تتبع میں اردو میں رواج پا چکا تھا۔ دوسرا وہ سادہ طریقہ جس کو فورٹ ولیم کالج کے نثر نگاروں نے رائج کیا۔ مرزا غالب نے نثر نگاری کی ایک نئی روش ایجاد کی جس میں ان دونوں طرزوں کا امتزاج ہے۔

پُر تکلف انداز کی خصوصیت یہ تھی کہ نثر میں شاعرانہ وسائل سے کام لینے کی کوشش کی

جاتی تھی، فقرے عموماً مقفیٰ و مسجع لکھے جاتے تھے، صنائع بدائع کا استعمال بہ کثرت کیا جاتا تھا، موضوع پر عموماً خیالی بحث ہوتی تھی، واقعیت اور اصلیت سے بہت کم سروکار ہوتا تھا۔ معانی پر الفاظ کو ترجیح دی جاتی تھی اور عبارت کی آرائش اور زبان و بیان کی زیبائش کو مقصود اصلی خیال کیا جاتا تھا۔

نمایندہ اسالیب

اس پرتکلف انشا کے مکمل اور نمایندہ اسالیب نمایاں طور پر تین صنفی شکلیں اختیار کرتے نظر آتے ہیں۔ اول صفات نویسی، دوم ترسل یعنی خط وکتابت، سوم تقریظ نگاری۔

"صفت نویسی" غالباً عربی زبان سے فارسی میں آئی۔ فارسی میں اسے سب سے زیادہ مقبولیت دبستان ہرات کے نثر نگاروں نے دی اور اس کے لیے نظم و نثر دونوں ذریعوں سے کام لیا۔ اردو کے مصنفین نے بھی فارسی کے تتبع میں یہ انداز اختیار کیا۔ صفت نویسی میں اشیاء و مناظر کا وصف خیالی ہوتا تھا، اوصاف میں معروضیت بہت کم ہوتی تھی اور واقعی جزئیات بہت کم لائی جاتی تھیں۔ صفت نویسی کی تہہ میں کوئی راست تحریک کارفرما نہ ہوتی تھی۔ عموماً حسن کا عام سا تصور لایا جاتا تھا جس کا تعلق اصل موضوع سے بہت کم ہوتا تھا۔ بیشتر یہ ہوتا تھا کہ صرف حسین الفاظ اور حسن کا احساس پیدا کرنے والی ترکیبوں سے جذبہ انگیزی اور خیال انگیزی کا کام لیا جاتا تھا۔

اس طرز میں انفرادیت کا اظہار نئے تجربات سے نہیں بلکہ صنعت گری کے کسی نئے روپ کے ذریعہ ہوتا تھا۔ انشا پرداز عموماً مسلمہ اسالیب کو سامنے رکھ کر لفظوں کے استعمال یا ندرت کی کوئی صورت پیدا کر لیتے تھے معانی کی نوعیت اور ماہیت بہت کم بدلتی تھی اور مخصوص ذاتی مشاہدات و تجربات کے ذریعے تازگی پیدا کرنے کا خیال شاذ تھا۔ بسا اوقات ایسے موقعوں پر نسبت اور انگیخت کی صفتیں استعمال کی جاتی تھیں۔ کبھی ایک ہی لفظ پر تمام مضمون کی بنیاد رکھ کر مناسبات اور مقاربات سے پوری تصویر تیار کر لی جاتی تھی۔ کبھی لفظی رعایت کے التزام کے کئی کئی سلسلے پیدا کیے جاتے تھے۔

انشا کی دوسری قسم مکتوب نگاری، کئی وجوہ سے نہایت اہم تھی جس کی وجہ سے قدیم نظام تربیت میں اس کے اصول و قواعد میں بہت زور دیا جاتا تھا۔ مکتوب نویسی میں اگرچہ مکتوب نگار اپنے مدعا کو نظر انداز نہ کر سکتا تھا۔ پھر بھی اس میں مدعا نویسی کو اصولی اور مرکزی اہمیت نہ دی جاتی

اس مضمون میں لفظ "وصف" "Description" کے معنوں میں استعمال ہوا ہے۔

تھی۔ بلند پایہ انشا پردازوں کے ذاتی خطوط میں بھی مدعا کو ٹھیک ٹھیک ادا کرنے کی خواہش سے کہیں زیادہ یہ جذبہ کارفرما ہوتا تھا کہ مکتوب الیہ کو خیال انگیزی کے ذریعہ محظوظ کیا جائے خواہ اس کوشش کی وجہ سے مضمون کے سمجھنے میں ابہام یا وقت ہی کیوں نہ پیدا ہو جائے البتہ محتاط انشا پردازوں کے مکاتیب میں ایسا ابہام نسبتاً کم ہوتا تھا، مراسلوں میں فرمارواؤں کے مصالح کے پیش نظر ترغیب و ترہیب کی فضا پیدا کی جاتی تھی۔

تیسری قسم تقریظ نویسی، یہ بظاہر تبصرہ نگاری کی ایک نوع ہے مگر یہ ایسے تبصرے ہوتے تھے جن میں کتاب کے نفس مضمون پر بہت کم بحث ہوا کرتی تھی۔ عموماً تحسین کا پہلو مدنظر رکھا جاتا تھا اور کتاب کے محاسن پر خیالی بحث کی جاتی تھی۔

قدیم انشا پردازوں کے اس خیالی رنگ کو اس قدر قبولِ عام نصیب ہوا کہ افسانوی ادب میں بلکہ تاریخ مذہب اور علوم عقلیہ میں بھی اس کے نمایاں اثرات دکھائی دیتے ہیں۔

اردو کے اولین نثر نگاروں کے سامنے اسی انشا کے نمونے موجود تھے۔ چنانچہ فورٹ ولیم کالج سے پہلے اردو کے بڑے نثری کارنامے اسی طرز انشا کے حامل ہیں۔

سادہ اور سلیس انداز

اردو نثر کی ترقی کی دوسری بڑی تحریک فورٹ ولیم کالج کے ماحول میں پیدا ہوئی۔ اس تحریک کی سب سے بڑی خصوصیت سادگی اور سلامت ہے۔ اس کے بڑے نمایندے میرامن، حیدر بخش حیدری اور میر شیر علی افسوس تھے۔ ان ادیبوں کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے نثر اردو کو اسباب پرستی دینی بنے بنائے نمونوں کی تقلید سے، آزاد کرتے ہوئے اسلوب میں انفرادیت کے اظہار کے لیے عام راستہ صاف کیا۔ اس طرح پہلی مرتبہ نثری ادبی تخلیق میں عام قاری کی رعایت کا عنصر داخل ہوا، فورٹ ولیم کالج والوں نے اظہار خیال کے بنے بنائے کتابی سانچوں کی بجائے عام بول چال کی زبان کو اپنی تحریروں میں جگہ دے کر ادب کو ایک عام قاری کے لیے قابل فہم بنایا مگر یہ کمی رہی کہ انھوں نے اپنے زمانے کی زندگی کی عکاسی نہیں کی لیکن تاہم زبان وہ استعمال کی جو عام آدمی کی زبان تھی۔

یہ فورٹ ولیم کالج کا کارنامہ ہے مگر اس کالج کے ادیب نثر کو اجتماعی تجربات اور ذاتی مشاہدات کے اظہار کا ذریعہ بنا سکے۔ انھوں نے اپنے زمانے کی زبان میں ماضی کو اور وہ بھی خیالی دنیا کی، داستانیں ہی سنائیں۔ واقعیت کی طرف انھوں نے قدم نہیں بڑھایا اور نہ اپنی ذات اور اپنے عصر کے تجربات کی کسی طرح ترجمانی کر سکے۔

ہر چند کہ ان ادیبوں نے بے ضرورت فارسی عربی ترکیبوں کے بوجھ سے اپنی نثر کو آزاد کر لیا مگر

ان کی تحریریں فارسیت سے کلیتہً خالی نہ تھیں۔ وہ کسی حد تک صنائع بدائع کا استعمال بھی کرتے تھے اور مسجع نگاری میرامن سمیت سب کی نثر میں موجود ہے۔

فورٹ ولیم کالج سے غالب تک

فورٹ ولیم کالج کے ادیبوں نے نثر نگاری کا جو طریقہ اختیار کیا اس سے ملک کی ادبی فضا کسی حد تک متاثر تو ہوئی مگر قدیم طرز کی دل کشی کی وجہ سے اسے دفعتاً قبول عام نصیب نہ ہو سکا۔ اس کا ایک سبب یہ بھی تھا کہ سادہ نگاری کی یہ تحریک کلکتہ میں پیدا ہوئی جو ادب کے بڑے مرکزوں یعنی دہلی اور لکھنؤ سے دور تھا۔ اس کے علاوہ یہ لکھنؤ کے ادبی دبستان کے عروج کا زمانہ تھا چونکہ اس دبستان کی بنیاد ہی تکلف اور طمطراق پر تھی اس لیے اس کے سامنے سادگی و سلاست کا چراغ جل نہ سکا۔ خصوصاً جب کہ اس کے بڑے علمبردار لکھنؤ کے نہیں دلی کے تھے۔ ممکن ہے کہ یہ رقابت ہی سادہ نگاری کی تحریک کی ترقی میں حارج ہوئی ہو، اس کا ثبوت اس بات سے بھی ملتا ہے واجد علی شاہ کے زمانے میں رجب علی بیگ سرور پر تکلف طرز میں "فسانۂ عجائب" لکھتے ہیں اور اس کے دیباچے میں میرامن اور ان کے محاورے (یعنی محاورہ دہلی) پر لے دے کرتے ہیں۔

مختصر یہ کہ ملک میں قدیم طرز کے علمبردار اور شائق بہ کثرت موجود تھے جن کی وجہ سے کلکتہ کی سادہ نگاری کی تحریک کچھ زیادہ موثر نہ ہوئی، تا آنکہ مرزا غالب نے اردو نثر کو اظہار خیال کا ذریعہ بنا کر اپنی طرز خاص کو مقبول عام کی سند دلوائی۔ مرزا غالب کے معاصرین میں رجب علی بیگ سرور کے علاوہ خود ان کے دوست غلام امام شہید اور خواجہ غلام غوث بے خبر کی نثر میں بھی پر تکلف طرز کی بہت سی خصوصیات موجود ہیں۔ ان کے علاوہ سرسید احمد خاں (جو سادہ نثر کے بہت بڑے علمبردار سمجھے جاتے ہیں، شروع شروع میں اسی انداز میں لکھتے تھے جیسا کہ "آثار الصنادید" (اشاعت اول) کی تحریر سے ظاہر ہوتا ہے۔

سرور نے "فسانۂ عجائب" میں میرامن کی طرح محاورہ بندی کا التزام کیا ہے مگر تناسب اور اعتدال کے ان پہلوؤں کو مدنظر نہیں رکھا جن کی وجہ سے محاورہ زندگی کا ترجمان ہو کر اسلوب میں قوت اور عام دلچسپی کے سامان پیدا کر سکتا ہے۔ ان کی انشا میں تکلف بھی ہے اور محاورات کی کثرت بھی۔ اس سبب سے ان کی انشا مرعوب کن ضرور ہو گئی ہے۔ مگر ایک عام قاری کے لیے دلچسپی کے بہت کم پہلو رکھتی ہے "فسانۂ عجائب" سادگی کی تحریک کے خلاف ایک ایسا احتجاج تھا جو بڑا پُر خروش اور مرعوب کن تھا۔ اور اگر مرزا غالب کی نثر سامنے نہ آتی تو پُر تکلف روش تحریر کے زوال میں بہت تاخیر واقع ہو جاتی۔

غالب کے معاصرین

میں گذشتہ سطور میں کہہ چکا ہوں کہ غالب کے معاصرین میں شہید سادہ نویسی کی تحریک سے بہت کم متاثر معلوم ہوتے ہیں، وہ سادہ نگاری پر شاید قادر بھی نہ تھے۔ ان کا ذہن سادہ تحریر کے تقاضوں سے شاید بے خبر بھی تھا۔ ان کے مضمون "روضہ تاج گنج" میں اسی پرانی صفت نویسی اور ان کے رقعات میں مدعا نویسی کے بجائے قدیم طرز کی خیال آرائی موجود ہے۔

ان کے مقابلے میں خواجہ غلام غوث بے خبر نئی طرز کی طرف مائل معلوم ہوتے ہیں وہ خیال کی بجائے واقعی اور اصلی جزئیات کی طرف زیادہ توجہ کرتے ہیں، چنانچہ ان کے لکھے ہوئے "صبح" "دوپہر" اور "شام" کے نقشے قدرے واقعی معلوم ہوتے ہیں، اس کے علاوہ ان کے خطوں میں بھی کسی حد تک سادگی اور بے تکلفی پائی جاتی ہے۔

مرزا غالب

اردو نثر پر کش مکش اور تذبذب کا یہ عالم طاری تھا کہ دفعتاً مرزا غالب نے فارسی کی بجائے اردو کو خطوط نویسی کا ذریعہ بناتے ہوئے اس کو ایک زندہ اور رسیلے اسلوب سے روشناس کیا۔ یہ وہ اسلوب ہے جس میں قدیم، پر تکلف انداز اور کلکتہ کی نثری تحریک کے بیشتر محاسن مجتمع ہوگئے ہیں۔ یہ وہ اسلوب ہے جس میں الفاظ اور معانی اس طرح باہم یک جان ہو گئے جس طرح پھول میں رنگ و بو جمع ہو جاتے ہیں۔ یہ وہ نثر ہے جو اپنے مصنف کی ترجمان ہے۔ اس نثر میں انشا پرداز کی شخصیت اپنی تمام جامع خصوصیتوں کے ساتھ جلوہ گر ہوئی ہے۔ اس نثر میں سادگی بھی ہے اور رنگینی بھی، اور شاعری کے لطف انگیز عناصر سے خالی بھی نہیں۔ اصلیت کی پوری پوری رعایت کے ساتھ ساتھ اس میں خیال کی لطف انگیزیوں سے بھی فائدہ اٹھایا گیا ہے۔ غرض آنکہ مرزا غالب کی نثر میں اظہار بیان کی بہت سی خوبیاں اور لطافتیں جمع ہو گئی ہیں جن کی وجہ سے یہ نثر عجیب و غریب چیز بن گئی ہے۔

نثر غالب کے امتیازی خصائص

اردو نثر نگاری میں مرزا غالب کو جو بلند مرتبہ حاصل ہوا ہے، اور ان کی نثر میں جو لطف و اثر پایا جاتا

جناب اویس احمد ادیب نے مکتوب نویسی کے سادہ انداز کا موجد انھی کو قرار دیا ہے مگر ان کے دلائل دعوے کو ثابت کرنے کے لیے کافی نہیں۔ (تنقیدیں۔ اویس احمد ادیب)

ہے اس کے وجوہ واسباب مجملاً یہ ہیں۔

۱۔ نثر کی مختلف انواع کے تقاضوں کا مرزا غالب کو پورا پورا احساس تھا۔

۲۔ نثر خصوصاً خط میں "ابلاغ" کی اہمیت کا احساس اور مخاطب کی دلچسپی کا خیال۔

۳۔ بے ساختگی کے باوجود حسن وزیبائش کا بے تکلف ظہور۔

۴۔ اثر آفرینی اور خیال انگیزی کے مختلف طریقے۔

۵۔ مرزا غالب کا فکری توازن۔ اپنی نثر کو شدید اور غیر معتدل جذباتیت سے بچانے کے لیے شوخی وظرافت کا استعمال۔

اب میں ان اشارات ونکات کی قدرے مفصل تشریح کرتا ہوں۔

مرزا غالب کی اردو نثر کا تقریباً کل سرمایہ ان کے مکاتیب میں ہے، ان خطوں کے ذریعے انھوں نے اسلوب کو شخصیت کا آئینہ بنایا۔ ان کی شاعری سے ان کی شخصیت کے صرف چند پہلو نمایاں ہوتے ہیں۔ مگر خطوط کے ذریعہ ان کی شخصیت کے سب گوشے ہمارے سامنے آگئے ہیں۔ ان کی شاعری نے ہمارے دلوں میں ان کی عظمت کا احساس پیدا کیا تھا مگر ان کے خطوط نے محبت اور عقیدت کا نقش بٹھایا ہے۔ ہرچند کہ ان کی شاعری مستقلاً بھی عظمت اور بڑائی کی بنیادوں پر کھڑی ہے مگر ان کو مقبول بنانے میں ان کے مکاتیب نے بھی بڑا حصہ لیا ہے کیوں کہ ان کے مکاتیب کے ذریعے ہم اپنی اس "ادبی ہیرو" کی پوری تصویر دیکھ سکتے ہیں اس کی خوبیاں، اس کی کمزوریاں، اس کی خوشیاں، اس کے غم، اس کا

مکاتیب کے سلسلے کئی یکے بعد دیگرے شائع ہوتے رہے، مکاتیب کے اولین مجموعے "عود ہندی" اور "اردوئے معلیٰ" ہیں، بعد میں نئے خط دریافت ہوتے رہے۔ بعض مجموعے ایسے ہیں جن میں مکاتیب کا کل سرمایہ جمع کرنے کی کوشش کی گئی ہے بہرحال اردو تحریروں کی فہرست یہ ہے۔

"عود ہندی" اردوئے معلیٰ۔ مکاتیب غالب (مرتبہ عرشی رامپوری) خطوط غالب (مرتبہ رسا گیاوی) مجموعہ مکاتیب (مرتبہ مہر) خطوط غالب (مہیش پرشاد) نادراتِ غالب (مرتبہ آفاق حسین آفاق) نکات ورقعات غالب بہ نام ساطع، اس کے علاوہ ایک رسالہ "تیغ تیز" مؤید برہان کے جواب میں ہے مزید تفصیلات مولانا مہر کی کتاب "غالب اور مکاتیب غالب" میں دیکھیے۔ خیال کیا جاتا ہے کہ مرزا نے سرکاری مدارس کے لیے ایک ریڈر بھی لکھی۔ کم از کم انھیں فرمائش کی گئی تھی۔ "فرہنگ قادر نامہ" کا بھی ذکر آیا ہے مگر شاید وہ مرزا کا نہیں۔ غالب نے اردو میں خطوط نویسی کی ابتدا غالباً ۱۸۴۸ء میں کی، اس تحریک کے اسباب مختلف بیان کیے جاتے ہیں مولانا حالی نے لکھا ہے کہ مرزا بوجہ ضعفِ دماغ کے فارسی میں جگر کاوی کے قابل نہ رہے تھے مولانا مہر نے (مولانا ابوالکلام کے حوالے سے) یہ قیاس ظاہر کیا ہے کہ سفر کلکتہ کے موقع پر وہ مغربی ادب اور رجحانات سے روشناس اور متاثر ہوئے ہوں گے۔ سادہ نگاری کا خیال بھی شاید اسی اثر کا رہین منت ہے!

ذوق، اس کی پسند، اس کے رجحانات، اس کے میلانات غرض بہ حیثیت صاحب فن اور بہ حیثیت شاعر بھی نہیں بلکہ بہ حیثیت "انسان" بھی وہ جو کچھ ہے، ہمیں نظر آجاتا ہے، اجسے دیکھ کر ہم اس کی عجیب شخصیت کے نہ صرف معترف ہو جاتے ہیں بلکہ اس سے ہمدردی کرنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔

سادگی

غالب کی نثر کی ایک بڑی خوبی یہ ہے کہ وقیع حقائق و جذبات کے ہمراہ اس میں حسن و جمال کے رنگ بھی موجود ہیں۔ تحریر سادہ ہے مگر دلکش بھی ہے، لطیف بھی ہے اور وقیع بھی، بیان کی سادگی دراصل بہت کچھ صاف صاف کہہ ڈالنے کی خواہش سے پیدا ہوتی ہے۔ مرزا اپنے خطوں میں اپنے مدعا کے بارے میں سب کچھ کہہ دینا چاہتے ہیں، اسی لیے سادہ تفصیل نگاری کی ہے یہ صحیح ہے کہ انھوں نے تجربات کا اظہار غزل میں بھی کیا ہے مگر غزل کے تقاضوں اور پابندیوں دیعنی ابہام و اجمال نے، ان کو مفصل اظہار کی اجازت نہیں دی اس کے لیے ان کو نثر کی کسی نوع کی ضرورت تھی۔ اگر مرزا کے لیے ممکن ہوتا تو وہ یقیناً ناول کا فن اختیار کرتے مگر ناول کا ان کے سامنے کوئی نمونہ موجود نہ تھا۔ پس انھوں نے مکتوب نویسی کو ذاتی اور عصری تجربات کے لیے ذریعہ بنایا۔ یہ مکتوب نویسی ان کے لیے کاروباری چیز نہ تھی بلکہ اظہار خیالات کا ایک وسیلہ تھی، جس کی انھوں نے فن کی حیثیت سے آبیاری کی۔ ایک لحاظ سے ان کے مکاتیب کو مختصر افسانہ کہا جا سکتا ہے۔ مرزا کی شخصیت جن تجربات کی پیداوار تھی ان کے مفصل اور صاف صاف اظہار کی خواہش کا تقاضا یہ تھا کہ غزل کے برعکس نثر میں جو کچھ کہا جائے صاف صاف اور بے تکلف انداز میں کہا جائے وہ اپنی فارسی غزل کے خود معترف تھے مگر فارسی کا زمانہ جا چکا تھا، اور غزل میں جو کہنا چاہتے تھے کہہ نہ سکتے تھے، یہاں تک کہ ان کی غزل ان کے نزدیک اظہار حال کے بجائے اخفائے حال کا ذریعہ بن جانے کا میلان رکھتی ہے۔

گر خامشی سے فائدہ اخفائے حال ہے
خوش ہوں کہ میری بات سمجھنی محال ہے

مگر یہ تو شاعری کی تقدیر ہے کہ وہ اشاروں میں بات کرے اجمال و رمز شاعری کے زیور ہیں لیکن

جس طرح میر تقی میر اپنی شاعری کے سلسلہ میں کہتے ہیں۔

کیا تھا ریختہ پردہ سخن کا
وہی آخر کو ٹھہرا فن ہمارا

غالب نے اپنے خطوں میں خود بھی اپنی مکتوب نویسی کے محرکات کا تقریباً اسی انداز میں ذکر کیا ہے۔

ادیب جب یہ خیال کرنے لگے کہ

خوشش ہوں کہ میری بات سمجھنی محال ہے

تو اسے کسی دوسرے سانچے کی جستجو ہوتی ہے جس سے اس کو بہ قدر ذوق اظہار و بیان کی وسعت مل سکے۔ مرزا نے خط نگاری کو تسکینِ ذوق کا ذریعہ بنایا۔ کسی ہم سخن کی آرزو، کسی راز داں کی تمنا بہت سخت چیز ہے خطوں میں انھیں ہم سخن بھی مل گئے اور ہم زباں یا راز داں بھی میسر آ گئے وہ بات کو آسان ترین انداز میں بیان کرنے کی کوشش کرتے ہیں یہاں تک کہ بعض اوقات معمولی الفاظ کے بھی معنی بیان کر دیتے ہیں مرزا کے مخاطب اگرچہ عموماً عالم و فاضل لوگ ہیں مگر اس کے باوجود وہ عموماً تشریح و وضاحت کی ضرورت محسوس کرتے ہیں۔ غرض تشریح و توضیح کی خواہش ان کی نثر میں ہر جگہ نمایاں معلوم ہوتی ہے۔

ان کی نثر کی تاثیر کا ایک بڑا سبب ان کا خلوص ہے۔ خلوص تجربات کی صداقت سے پیدا ہوتا ہے۔ خلوص سے یہ مراد ہے کہ فنکار کو یہ احساس ہو کہ اسے جو کچھ کہنا ہے وہ اس کے دل کی آواز ہے اس احساس کی وجہ سے فن کو اپنے تجربات اور بالآخر معانی کی سچائی کا یقین ہوتا ہے وہ ان معانی کی نوعیت سے کما حقہ باخبر ہوتا ہے۔ اس کے تجربات میں شک اور ریب کا شائبہ نہیں ہوتا۔ اسی یقین سے اظہار میں سلاست اور سادگی پیدا ہوتی ہے۔

مشکل پسندی کا ایک سبب یہ ہوتا ہے کہ انشا پرداز اپنے آپ کو جو کچھ کہ وہ ہے' اس سے بہت زیادہ ظاہر کرنا چاہتا ہے اور بعض اوقات یہ بھی ہوتا ہے کہ انشا پرداز کے تجربات اتنے غیر معمولی ہوتے ہیں کہ وہ عام لوگوں کو اپنا مخاطب صحیح نہیں سمجھتا۔ مگر ایک بڑا سبب یہ بھی ہوتا ہے کہ ادیب اور انشا پرداز کو اپنے معانی و تجربات، کی سچائی کا یقین نہیں ہوتا لہٰذا اس کے اظہار کے معاملے میں وہ عموماً الجھا ہوا انداز بیان اختیار کرنے پر مجبور ہوتا ہے، پھر اس عیب کو چھپانے کے لیے وہ اشکال و اغلاق سے اپنے خیالی مخاطب اور قاری کو مرعوب کرنا چاہتا ہے۔

مرزا غالب کسی ایسی الجھن میں مبتلا نہ تھے۔ انھیں اپنے تجربات کی صداقت کا یقین تھا۔ وہ اپنی شخصیت کو جیسی کہ وہ تھی، اپنے مخاطب پر ظاہر کرنا چاہتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے خطوط ہر قسم کے ابہام اور ہر قسم کے اخفا سے مبرا ہیں ان میں کوئی الجھاؤ نہیں ان میں طرز فکر اور طرز اظہار دونوں اعتبار سے مغالطہ انگیزی کی کوشش موجود نہیں۔

بول چال کی زبان

مرزا غالب کے خطوط میں بول چال کا بے تکلف انداز پایا جاتا ہے نثر میں بول چال کی زبان کا استعمال اس امر کا ثبوت مہیا کرتا ہے کہ کوئی مصنف یا نثر نگار اپنے عہد اور اپنے ماحول سے بیگانہ نہیں۔

جب ادیب اپنے عصر کی زندگی سے بے خبر ہوتا ہے یا بے خبر رہنا چاہتا ہے تو کتابی زبان اور بول چال کی زبان میں تفاوت اور فاصلہ ناقابل عبور ہو جاتا ہے۔ یہ تفاوت اس بات کا بھی ثبوت ہوتا ہے کہ کتابی زبان استعمال کرنے والا مصنف کسی ذہنی الجھاؤ میں مبتلا ہے اس لیے کہ وہ اظہار کے قدرتی اور سہل الحصول ذریعے یعنی عام زبان کو ترک کرتے ہوئے کسی گزرے ہوئے زمانے کے ذرائع اظہار سے فائدہ اٹھانا چاہتا ہے کہ وہ اپنے زمانے کے عامۃ الناس سے افضل اور اعلیٰ مخلوق ہے۔

عام زبان میں لکھنے والے مصنف کو اپنے خیالات اور معانی کے لیے اظہار کے سانچے فی الفور مہیا ہو جاتے ہیں۔ مگر کتابی زبان میں اظہار کرنے والا پہلے اپنی زبان گھڑتا ہے۔ اس کے بعد کتابی زبان کے نقطۂ نظر سے مطالب کو ترتیب دیتا ہے۔ اس طرح بسا اوقات معانی قربان ہو جاتے ہیں اور مخاطب اور قاری کو مطالب کے سمجھنے میں دقت ہوتی ہے۔

مرزا غالب نے نثر نویسی کے لیے جو نوع منتخب کی (یعنی مکتوب نویسی)، اس کا تقاضا یہی تھا کہ ان کی تحریر زبانی گفتگو کی قائم مقام بن جائے۔ ان کے مکاتیب کے مطالب عموماً ہیں بھی ایسے جن کے لیے بول چال کی زبان ہی موزوں و مناسب ذریعۂ اظہار بن سکتی تھی، اس کے علاوہ ان کے مکتوب نویسی کی غرض و غایت[۵۶] بھی یہی تھی کہ مراسلہ مکالمہ بن جائے اور ہجر میں وصال کے مزے حاصل ہوں۔

مرزا غالب نے اپنے خطوط کو سچ مچ بات چیت اور مکالمہ بنا دیا تھا یہ چیز ان کے طرز تخاطب، ان کے استفہامیہ جملوں، ان کے ضمائر و اشارات اور ان کے لہجوں سے اچھی طرح واضح[۵۷] ہوتی ہے۔ اس غرض کے لیے وہ بعض اوقات فقروں کو ملانے والے حرفوں کو ترک کر دیتے ہیں جیسا کہ روبرو کی گفتگو میں جسمانی حرکات و اشارات حروف و الفاظ کی جگہ لے لیتے ہیں۔

یہاں یہ عرض کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ مرزا غالب کا انداز ہر موقع پر بول چال کا سا نہیں بلکہ ان کے بعض خطوں میں یا خطوں کے بعض حصوں میں کتابی انداز پایا جاتا ہے، یہ وہ خط ہیں جن میں علمی بحثیں آ گئی ہیں، ایسے موقعوں پر عربی فارسی ترکیبیں زیادہ ہیں، اس کے علاوہ مسلسل اضافتیں بھی پائی جاتی

---

۵۶ مرزا تفتہ کو لکھتے ہیں۔

"مجھ میں تم میں نامہ نگاری کاہے کو ہے، مکالمہ ہے۔"

۵۷ مثلاً۔ ارے یہ وہ ولی نہیں، اسے تو بھول گیا، کیوں صاحب مجھ سے کیوں خفا ہو؟ آئیے بیٹھیے میاں سیاح، آہا، ہا ہا! میرا پیارا میر مہدی آیا، کیوں صاحب! روٹھے ہی رہو گے یا منو گے بھی؟ مار ڈالا، یار تمہاری جواب طلبی نے، سنو صاحب ...... لو سنو اب تمہاری ولی کی باتیں وغیرہ وغیرہ۔ (یہ فقرے الگ الگ خطوں سے لیے گئے ہیں)۔

ہیں۔ بہرحال سادگی عام ہے اور اکثر بول چال کی زبان استعمال ہوئی ہے۔ پھر بھی مرزا کے خطوط کتابی روایتوں سے آزاد نہیں۔ ایک کتابی رسم نثر میں قافیہ بندی کا التزام ہے، یہ رسم فورٹ ولیم کالج کے ادبا کے یہاں بھی ہے اور مرزا بھی اس کو ترک نہیں کر سکے۔

مرزا غالب کی نثر میں صنائع بدائع بھی موجود ہیں مگر صنائع بدائع مقصود بالذات نہیں۔ انھوں نے ان کے استعمال سے اپنے بیان میں لطافتیں پیدا کی ہیں۔ گویا ان کی تحریروں میں صنعت گری اظہار کا ایک ذریعہ بن گئی ہے، اظہار سے الگ کوئی شے نہیں۔

نثر کی ضرورتوں کا احساس

مرزا غالب کو نثر کے تقاضوں کو پورا احساس اور اس سلسلے میں اپنے فرائض سے کما حقہ واقفیت تھی۔ ان کے خطوں کے موضوعات میں خاصا تنوع ہے لیکن انھوں نے ہر موقع پر اظہار اور بیان کی جدا جدا مقتضیات کا خیال رکھا ہے عام معلومات اور کاروباری باتوں کے علاوہ (جن کا خطوں میں ہونا قدرتی امر ہے)، ان کے مکاتیب میں واقعات کا بیان، اشیا اشخاص، مناظر اور حالتوں کا وصف، تنقید و تقریظ اور عرائض موجود ہیں۔ مرزا نے ان میں سے ہر نوع کی بنیادی شرائط کی پاسداری کی ہے۔

مکتوب نگاری میں انھوں نے مدعا اور مضمون کو مرکزی اہمیت دی اور ابلاغ کو مقصد اصلی قرار دیا۔ یہ خصوصیت کسی حد تک ان کے فارسی خطوں میں بھی پائی جاتی ہے۔ خطوں میں وہ براہ راست مخاطب تک پہنچ جاتے ہیں اور لمبے لمبے القاب و آداب کے ذریعے اسے تادیر منتظر نہیں رکھتے وہ خطوں کو جیسا کہ اس سے پہلے بیان ہو چکا ہے، ملاقات کا قائم مقام بنا دیتے ہیں۔ دھیمی دھیمی ظرافت اور ہلکی پھلکی گفتگو سے محظوظ کرتے ہیں۔ مخاطب کو کاروباری پیغام بھی مل جاتا ہے اور اس کے ساتھ ہی مرزا کی غائبانہ ملاقات سے مسرور بھی ہو جاتا ہے۔

وصفیہ (یعنی اشیاء، اشخاص اور مناظر کے وصف) میں وہ اپنے موضوع کی ٹھوس اور معروضی جزئیات کا خاص خیال رکھتے ہیں۔ ایسے موقعوں پر وہ خیالی اوصاف سے کام نکالتے ہیں۔ بیانیہ (یعنی واقعات کے بیان میں) واقعات کی رفتار تیز ہوتی ہے اور رکاوٹ بہت کم پیدا ہوتی ہے۔ اس قسم کی نثر میں مرزا غالب جزئیات سے بہت کام لیتے ہیں اور اس معاملہ میں آنے والے ناول نگاروں کی پیش روی کرتے دکھائی دیتے ہیں یہ ذوق انھیں داستان سے ملا ہوگا۔ ان کے خطوط سے معلوم ہوتا ہے کہ انھیں قدیم داستان کے مطالعے کا شوق تھا چنانچہ لکھتے ہیں۔

"مولانا غالب علیہ الرحمہ ان دنوں بہت خوش ہیں پچاس ساٹھ جز کی کتاب "امیر حمزہ" کی داستان اور اسی حجم کی ایک جلد "بوستانِ خیال" کی ہاتھ آگئی ہے۔ سترہ بوتلیں بادۂ

ناب کی موجود ہیں۔ دن بھر کتاب دیکھا کرتے ہیں، رات بھر شراب پیا کرتے ہیں۔"
(بنام "میر مہدی مجروح")

جزئیات نگاری

داستانوں سے اس لگاؤ کے باوجود ان کی وصف نگاری قدیم داستانوں کی طرح فرضی اور خیالی نہیں بلکہ حقیقی اور حالی ہے۔ وہ واقعی جزئیات کے ذریعے وصف نگاری کو زیادہ سے زیادہ یقینی اور زیادہ سے زیادہ قطعی بناتے ہیں، چناں چہ مواقع کی تصویر کھینچتے وقت مخاطب کو اپنے ماحول کا پورا پورا تصور دلاتے ہیں، خط لکھنے کا وقت بتاتے ہیں اور اپنی اس وقت کی حالت اور مقام وغیرہ کا احساس بھی دلاتے ہیں۔

۱۔ "آج شنبہ ۱۷ر جنوری یہاں مقام ہے، نو بج گئے ہیں، بیٹھا ہوا یہ خط لکھ رہا ہوں۔"

۲۔ "سورج نکلے بابو گڑھ کی سرائے میں پہنچا، چارپائی بچھائی، اس پر بچھونا بچھا کر حقہ پی رہا ہوں اور خط لکھ رہا ہوں۔"

۳۔ "دھوپ میں بیٹھا ہوں، یوسف علی خاں ولالہ ہیرا سنگھ بیٹھے ہیں، کھانا تیار ہے، خط لکھ کر بند کر کے آدمی کو دوں گا۔"

ان تینوں اقتباسات میں وقت، مقام اور حالت کی قطعی تصویر سامنے لائی گئی ہے جزئیات کی تفصیل سے ان کا مقصد یہ ہے کہ بیان میں پوری قطعیت پیدا ہو جائے اور مکتوب نگار کی ذات اور ماحول سے مخاطب کی دلچسپی اور بھی بڑھ جائے، رام پور کا سفر ہے، منزلیں طے ہو رہی ہیں۔ ہاپوڑ کی سرائے میں قیام کیا ہے، اس موقع پر اپنے کھانے کا ان الفاظ میں ذکر کرتے ہیں:۔

"میں نے چھٹانک بھر گھی داغ کیا، دو شامی کباب اس میں ڈال دیئے، رات ہو گی تو شراب پی لی، کباب کھا لیے، لڑکوں نے ادھر کی کھچڑی پکوائی اور خوب گھی ڈال کر آپ بھی کھائی اور سب آدمیوں کو بھی کھلائی، دن کے واسطے سادہ سالن پکوایا، ترکاری نہ ڈلوائی۔"

اس اقتباس میں تعداد، نوعیت اور مقدار کے معاملہ میں کتنی وضاحت اور قطعیت موجود ہے۔

جذباتی عنصر اور اثر آفرینی

مرزا غالب کے خطوں میں سادگی کے باوجود جو لطف و اثر پایا جاتا ہے اس کا ایک سبب تو یہ ہے کہ ان کے مضامین میں سچے جذبات کا اظہار ہوا ہے مگر ایک اور بڑی وجہ یہ ہے کہ بعض اوقات وہ نثر

بلکہ شاعرانہ انداز سے خیال انگیزی اور اثر آفرینی کرتے ہیں۔ جس سے مخاطب پر گہرا اثر ہوتا ہے۔ اس اثر آفرینی کی مثالیں ان کے خطوط میں بہ کثرت پائی جاتی ہیں۔

مرزا غالب کے بنیادی مضامین عموماً ان ہی جذبات سے پیدا ہوئے ہیں جن سے ان کی شاعری وجود میں آئی ہے۔ غم و الم کا جذبہ ان کے لیے قدرتی جذبہ ہے۔ ان کے کلام میں خوشی اور شگفتگی کے عناصر ہیں مگر یہ غم کی تلخی کو دور کرنے کے لیے تلافی کی ایک صورت ہے، اثر آفرینی کی بہترین مثالیں انھیں حصول میں ملتی ہیں۔ جہاں وہ غم انگیز واقعات کا تذکرہ کرتے ہیں اور غم کی شدت اور درد و الم کی فراوانی ان کی قوت اظہار و بیان سے باہر ہے ایسے مواقع پر وہ چند خیال انگیز لفظوں سے اثر کی کیفیت پیدا کرتے ہیں۔

مرزا غالب نے کئی طریقوں سے خیال انگیزی کے ذریعے اثر پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ ایک طریقہ یہ ہے کہ وہ غزل کی طرح نثر میں بھی ایہام اور ایمائیت سے کام لیتے ہیں۔ ایسے موقعوں پر وہ مخاطب کے خیال کو ماضی کی دھندلی دنیا میں لے جاتے ہیں اور واضح اور قطعی باتوں کو مبہم اور دھندلا بنا کر پیش کرتے ہیں۔ مخاطب کے لیے ضمیر غائب لاتے ہیں، اور جانے پہچانے ہوئے لوگوں کو ذکر اس طرح کرتے ہیں گویا ان سے جان پہچان نہیں۔ یہ بھی ایہام پیدا کرنے کی ایک صورت ہے مخاطب کیلیے مضمون کی فضا کو مبہم بنانے کے لیے وہ اکثر استفہام سے فائدہ اٹھاتے ہیں۔ یہ استفہام کبھی اقراری ہوتا ہے اور کبھی انکاری، کبھی اس سے حیرت و استعجاب پیدا کرتے ہیں، کبھی اس سے

۵ے غالب کی اپنی زندگی کے واقعات بھی غم انگیز تھے مگر فکری توازن کی وجہ سے وہ غم سے اتنے مغلوب نہیں ہوئے کہ ان میں مردم بیزاری پیدا ہو جاتی، شاعری میں فلسفیانہ تجزیے اور نثر میں شوخی و ظرافت نے انھیں سنبھالے رکھا واقعات غدر و جنگ آزادی ۱۸۵۷ء سے وہ بے حد متاثر ہوئے اس تاثر کا اظہار شاعری اور نثر دونوں میں موجود ہے۔ ان کی شاعری میں جو تجربات مبہم انداز میں ظاہر کیے گئے ہیں، وہ نثر میں واضح طور سے بیان ہوئے ہیں۔ یہاں تک کہ بعض اوقات ان کی تشبیہات میں بے ساختہ طور پر اشارے آگئے ہیں، مثلاً مرزا تفتہ کو ایک موقع پر لکھتے ہیں:۔

وہ اجی مرزا تفتہ! تم نے اپنا روپیہ بھی کھویا اور اپنی فکر کو اور میری اصلاح کو بھی ڈبویا۔ ہائے کیا بری کاپی ہے۔ اس کاپی کی مثال جب تم پر کھلتی کہ تم یہاں ہوتے اور بیگمات قلعہ کو پھرتے چلتے دیکھتے۔ صورت ماہ دو ہفتہ کی سی اور کپڑے میلے، پائنچے لیر لیر، جوتی ٹوٹی، یہ مبالغہ نہیں بلکہ بے تکلف سنبلستان ایک معشوقہ، خوب رو ہے مگر بد لباس ہے۔

مرزا غالب کی تشبیہ ان کے احساس کی آئینہ دار ہے۔

التفات پیدا کرنا مقصود ہوتا ہے مثلاً :۔

"بھائی کیا پوچھتے ہو؟ کیا لکھوں، دلی کی ہستی منحصر کئی ہنگاموں پر ہے.... کیوں میں دلی کے ہنگامے سے خوش نہ ہوں جب اہل شہر ہی نہ ہوں، شہر کو لے کر کیا چولہے میں ڈالوں؟"

"اے بندۂ خدا! اردو بازار نہ رہا۔ اردو کہاں؟ دلی کہاں؟ واللہ اب شہر نہیں ہے کیمپ ہے....."

"میں مع زن و فرزند ہر وقت اس شہر میں قلزم خون کا شناور رہا ہوں۔"

اثر آفرینی کی چند اور مثالیں ملاحظہ ہوں،

"کیا پنشن اور کہاں اس کا ملنا۔ یہاں جان کے لالے پڑے ہوئے ہیں"

ہے موج زن اک قلزم خوں کاش یہی ہو
آتا ہے ابھی دیکھئے کیا کیا مرے آگے

"اگر زندگی ہے اور مل بیٹھیں گے تو کہانی کہی جائے گی۔"

"قاسم جان کی گلی، خیراتی کے پھاٹک سے فتح اللہ بیگ خاں کے پھاٹک تک بے چراغ ہے۔"

"مرزا تفتہ بیگ تم بڑے بے درد ہو، دل کی تباہی پر تم کو رحم نہیں آتا۔"

"لو سنو اب تمہاری دلی کی باتیں ہیں۔"

"میری جان، یہ وہ دلی نہیں جس میں تم پیدا ہوتے۔"

اس اثر آفرینی کا نتیجہ یہ ہے کہ بعض اوقات ان کی نثر میں شعر کا سا اثر پیدا ہو جاتا ہے۔ ان کی جذباتی نثر کی ایک مثال ملاحظہ ہو۔

"اس چرخ کج رفتار کا برا ہو، ہم نے اس کا کیا بگاڑا تھا۔ ملک و مال، جاہ و جلال کچھ نہیں رکھتے تھے، ایک گوشہ و توشہ تھا۔ چند مفلس و بے نوا ایک جگہ فراہم ہو کر کچھ ہنس بول لیتے تھے۔

سو بھی نہ تو کوئی دم دیکھ سکا اے فلک
اور تو یاں کچھ نہ تھا ایک مگر دیکھنا

یاد رہے یہ شعر خواجہ میر درد کا ہے۔ کل سے میکش مجھ کو بہت یاد آتا ہے، سو صاحب اب تم ہی بتاؤ گے کہ میں تم کو کیا لکھوں؟ وہ صحبتیں اور تقریریں جو یاد کرتے ہو اور تو کچھ بن نہیں آتی۔ مجھ سے خط پر خط لکھواتے ہو، آنسوؤں سے پیاس نہیں بجھتی، یہ

تحریر تلافی اس تقریر کی نہیں کر سکتی۔"

شوخی وظرافت

مرزا غالب کی نثر کا ایک نمایاں پہلو شوخی وظرافت ہے، ان کے خطوط میں ظرافت کا عنصر کئی صورتوں میں ظاہر ہوا ہے، بہ حیثیت مجموعی ان کے یہاں شوخی اور لفظی نکتہ آفرینی زیادہ پائی جاتی ہے، وہ بڑی حد تک لفظوں کے رد وبدل یا ان کے ایک سے زیادہ معنوں کے لطف انگیز استعمال میں دلچسپی لیتے ہیں۔ زندگی کی مضحکہ خیز بوالعجبیوں کو دکھانا ان کا مقصود نہیں۔ وہ محض اپنی طباعی اور ذہانت کے کرشمے دکھا کر مخاطب کو محفوظ کرنا چاہتے ہیں اس کے لیے لفظی ہیر پھیر پر خاص نظر رہتی ہے۔

غالب کی ظرافت خطوں کی محدود فضا کے مطابق ہے خطوں میں کئی پابندیوں کی وجہ سے اظہار کا دامن نسبتاً تنگ ہو جاتا ہے، اس کے علاوہ چوں کہ غالب کے مخاطب ذی علم لوگ تھے اس لیے ان کی تحریر میں وقار اور علمیت کی پاسداری موجود ہے۔ اس وجہ سے وہ ہر حال میں اور ہر موقع پر اپنی شائستگی، تہذیب اور فضیلت کا خیال رکھتے ہیں۔ اس کا نتیجہ یہ ہے کہ ان کی ظرافت میں کچھ بزرگانہ سا رکھ رکھاؤ پایا جاتا ہے۔

غالب کے خطوں میں لفظی نکتہ آفرینی کے علاوہ ظرافت کی چند اور صورتیں بھی ہیں۔ وہ کسی جگہ تقابل سے لطف پیدا کرتے ہیں مثلاً:-

"وہ حسین علی خاں جس کا روزمرہ ہے وہ کھلونے منگوادو میں بجار جاؤں گا" (بجار: بازار)

ان کی جن تحریروں میں ڈرامائی عنصر موجود ہے ان میں ظرافت کا پہلو صرف غرابت کی وجہ سے پیدا ہوتا ہے۔ کردار یا مواقع کے ذریعے ظرافت پیدا نہیں کی۔ ڈرامائی عنصر دو تین صورتوں میں ملتا ہے مثلاً مکتوب الیہ اور مکتوب نگار کے مابین یا سوال وجواب یا "خود کلامی" (یعنی اپنے آپ سے گفتگو)، مگر جیسا کہ پہلے عرض کیا گیا ہے۔ ان سب صورتوں میں لطف کی وجہ صرف ندرت و غرابت ہے۔

غالب نے خطوں میں لفظی ہیر پھیر سے جو لطف انگیزی کی ہے اس کی کئی صورتیں ہیں۔ مثلاً ایہام، ایہام تناسب، استعارہ، تمثیل بالاستعارہ، مبالغہ، صنعت تجنیس، صنعت عکس اور صنعت تضاد کے ذریعہ چونکا دینے والی کیفیت پیدا کی ہے۔

اس کی وضاحت کے لیے درج ذیل مثالیں ملاحظہ ہوں۔

تجنیس

ا۔ "میاں تمہارے دادا تو نواب امین الدین خاں بہادر ہیں، میں تو تمہارا دلدادہ ہوں"۔
اس اقتباس میں دادا اور دلدادہ کی صوتی مماثلت سے لطف پیدا کیا گیا ہے[۵]۔
۲۔ مبالغہ نہ سمجھنا۔ ہزارہا مکانات گر گئے ہیں۔ سیکڑوں آدمی جا بجا دب کر مر گئے ہیں۔ گلی گلی ندی بہہ رہی ہے قصہ مختصر وہ ان کال تھا کہ پانی نہ برسا اناج نہ پیدا ہوا۔ یہ پن کال ہے پانی ایسا برسا کہ بوئے ہوئے دانے بہہ گئے، جنھوں نے ابھی نہیں بویا تھا وہ بونے سے رہ گئے۔"
اس میں بھی "ان کال، اور پن کال" میں صوتی مماثلت موجود ہے، اس کے علاوہ لفظی تصویروں میں تقابل و تضاد بھی ہے۔

ذو معنی الفاظ کا استعمال

رام پور کے ایک جشن کی کیفیت بیان کرتے ہوئے کہتے ہیں:۔
"۔۔۔۔۔ آج صاحبان عالی شان کی دعوت ہے پہلے اور شام کا کھانا یہیں کھائیں گے۔ روشنی اور آتش بازی کی وہ افراط کہ رات دن کا سامنا کرے گی۔ طوائف کا وہ ہجوم، حکام کا وہ مجمع، اس مجلس کو "طوائف الملوک" کہنا چاہیئے۔"
"کون کہتا ہے کہ میں قید سے رہا ہوا ہوں، پہلے گورے کی قید میں تھا اب کالے کی قید میں ہوں۔"
اس اقتباس میں گورے اور کالے میں تضاد ہے، اس کے علاوہ کالے کا لفظ دو معنی رکھتا ہے یہاں کالے رنگ والا مراد نہیں، بلکہ کالے خاں کے مکان کا ذکر ہے۔ اس موقع پر ایہام تناسب سے کام لیا گیا ہے۔
تضاد کی ایک اور مثال ملاحظہ ہو:۔
"غلہ گراں ہے، موت ارزاں ہے، میوے کے مول اناج بکتا ہے۔ ماش کی دال آٹھ سیر، باجرہ بارہ سیر۔۔۔" سفید بالوں کے نکل آنے پر پیری کا تصور یوں دلایا ہے:۔

۵۔ یہ صنعت تجنیس ہے، تجنیس کی کامیاب صورتیں وہ ہیں جن میں تجنیس مکمل نہ ہو۔ وہ ہم جنس یا متجانس الفاظ میں کچھ صورت اختلاف کی بھی ہونی چاہیئے۔ ورنہ لطف میں کمی پیدا ہو جائے گی۔

"جب ڈاڑھی مونچھ میں سفید بال آگئے ۔ ۔ ۔ ۔ اس سے بڑھ کر یہ ہوا کہ آگے کے دو دانت ٹوٹ گئے ۔ ناچار مسی بھی چھوڑ دی اور داڑھی بھی۔"

چھوڑ دینا کے دو معنی ہیں۔ ایک ترک کر دینا اور دوسرا محاورہ ہے داڑھی چھوڑ دینا یعنی بالوں کو بڑھنے دینا، ایہام کے ذریعہ لطف پیدا کیا گیا ہے۔

استعارہ

"۸ رجب ۱۲۱۲ھ کو مجھ کو روبکاری کے واسطے یہاں بھیجا۔ تیرہ برس حوالات میں رہا۔ ۷ رجب ۱۲۲۵ھ کو میرے واسطے حکم دوام حبس صادر ہوا۔ ایک بیڑی میرے پاؤں میں ڈال دی، دلی شہر کو زنداں مقرر کیا اور مجھے اس زنداں میں ڈال دیا۔ فکر نظم و نثر کو مشقت ٹھہرایا۔"

اس اقتباس میں اپنے آپ کو قیدی قرار دیا ہے، پھر استعارے کے ذریعہ ان تمام حالتوں کا ذکر تمثیلاً کیا ہے۔ جن سے ایک قیدی کو گزرنا پڑتا ہے۔ اس میں لطف کی بنا استعارے اور تمثیل پر ہے۔

غالب کی ظرافت

غالب کی ظرافت کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس کی تحریک اکثر صورتوں میں مہر و محبت کے جذبے سے ہوئی ہے۔ مولانا حالی "یادگار غالب" میں لکھتے ہیں۔

"وہ دوستوں کو دیکھ کر باغ باغ ہو جایا کرتے تھے اور ان کی خوشی سے خوش اور ان کے غم سے غمگین ہوتے تھے۔"

غالب خود بھی ایک خط میں لکھتے ہیں۔

"انصاف کرو، کتنا کثیر الاحباب آدمی تھا۔ کوئی وقت ایسا نہ تھا کہ میرے پاس دو چار دوست نہ ہوتے ہوں۔"

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ غالب دوست داری کو زندگی کی سب سے بڑی نعمت اور اس کی پاسداری کو سرچشمۂ راحت و مسرت خیال کرتے تھے وہ اسی سے زندگی کی تلخیوں کا مداوا کرتے تھے۔ چناں چہ ہم دیکھتے ہیں کہ ان کے خطوط میں دوست داری کے جذبات کو نہایت اہمیت حاصل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اپنے خطوں کو بھی اپنے دوستوں کے لیے تفریح کا ذریعہ بناتے ہیں۔ جہاں کوئی غم انگیز مضمون ادا ہوا ہے، وہاں بھی وہ تفریح کا کوئی پہلو نکال لیتے ہیں۔

ان کی ظرافت میں نفور و تخریب کے پہلو بہت کم دکھائی دیتے ہیں اور وہ باتیں جن سے خط کی فضا میں ناگواری پیدا ہو۔ کم سے کم نظر آتی ہیں۔
ان کے خطوں میں طنز کے نشتر بھی ہیں مگر یہ طنز عموماً تخریبی نہیں جہاں جہاں زہر اور نشتریت زیادہ ہے وہاں عموماً اس کا نشانہ خود ان کی اپنی ذات ہے۔

ظرافت اور درد مندی

غالب نے اپنے خطوں میں ظرافت کا جو اعلیٰ معیار قائم کیا ہے، اس کی وجہ یہ ہے کہ ان کی ظرافت میں بے فکرا پن نہیں، بلکہ ظاہری خوش طبعی اور زندہ دلی کی تہہ میں بھی ان کے تجربات اور جذبات درد کا کام کر رہے ہیں۔ ان کی ظرافت کے سرچشمے ان کے درد و غم ہی سے پھوٹتے نظر آتے ہیں۔ درد اور ظرافت کا یہی اجتماع حقیقت میں کسی ادب پارے کو اعلیٰ درجہ دیتا ہے۔ اور ہم دیکھتے ہیں کہ غالب کی ظرافت میں ان دونوں عناصر کا اجتماع ہے۔ ان کے خطوں میں جو شگفتگی پائی جاتی ہے اس کی تہہ میں زندگی کی تلخ حقیقتوں کا گہرا احساس نظر آ رہا ہے۔ ان کی ظرافت ایک غمگین مگر باوقار اور باحوصلہ آدمی کی ظرافت ہے۔ ان کی ہنسی ایک بے فکرے اور لاابالی آدمی کی ہنسی نہیں بلکہ ایک ایسے شخص کا دبا ہوا قہقہہ ہے جس نے کائنات کے نشیب و فراز پر غور کیا ہے اور جسے حیات کے مسائل کے بارے میں گہری بصیرت حاصل ہے۔
غالب کی زندگی کے عملی تجربے تلخ اور غم انگیز تھے۔ زمانے کی ناقدری، افلاس و غربت، قید، پنشن کی ضبطی، مسلسل بیماری، ہنگامۂ غدر کے مصائب، خانگی زندگی کی بے لطفی، اس پر ذہن کے "افراسیابی" اور "قبچاقی" تصورات اور انفرادیت کا گہرا شعور، ان سب اسباب کی بنا پر ان کی ذہنی دنیا میں ایک عجیب کشمکش اور آمیزش موجود تھی، اسی سے ان کا فلسفۂ غم پیدا ہوا۔
یہ فلسفۂ غم یا غم کی حقیقت کا ادراک اور اس کے تجزیے کی کوشش، غالب کے فکر کی سب سے بڑی خصوصیت ہے۔ جس کا اظہار شاعری کے علاوہ ان کی نثر میں بھی ہوا ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ شاعری میں وہ غم پر مفکرانہ نظر ڈالتے ہوئے اس کی ماہیت کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کرتے ہیں مگر خطوط میں سنجیدہ اور باوقار ظرافت کو غم کے مقابلے میں سپر بناتے ہیں۔ محرک جذبہ دونوں حالتوں میں یکساں ہے یعنی ایک صورت میں تجزیۂ غم اور دوسری صورت میں ماوائے غم۔
غالب کے خطوں میں جس قدر مسرت موجود ہے، اس سے کہیں زیادہ مسرت کی طلب اور آرزو کے اثر پائے جاتے ہیں۔ یوں محسوس ہوتا ہے گویا وہ کسی گم گشتہ فردوس کو پھر سے حاصل کرنا چاہتے ہیں۔ تنہائی کا احساس ہر جگہ موجود ہے۔ دوستوں کی پرانی محفلوں کو یاد کرتے ہیں، نئے احباب

کو اپنے پاس دیکھنا چاہتے ہیں، غرض ایک گرمی ہنگامہ مطلوب ہے۔

"انصاف کرو کتنا کثیر الاحباب آدمی تھا، کوئی وقت ایسا نہ تھا کہ میرے پاس دو چار دوست نہ ہوتے ہوں۔"

اس تنہائی کی خلش سے مجبور ہو کر وہ مکتوب نویسی کو اپنا مشغلہ بناتے ہیں، اس حد تک کہ وہ خطوط نویسی کو جذباتی اور روحانی اہمیت دے دیتے ہیں۔

"تمہارے خط کے آنے سے وہ خوشی ہوئی جو کسی دوست کے دیکھنے سے ہو۔"

"میں اس تنہائی میں صرف خطوں کے بھروسے جیتا ہوں۔"

اس طلب و تمنا اور اضطراب و اضطرار کے ساتھ ظرافت اور خوش طبعی کو غالب نے جس طرح پیوند دیا ہے، اس سے ان کی ظرافت نے صحیح عظمت حاصل کی ہے۔

ماحصل

یہ مختصر سا جائزہ ہے ان امتیازی خصائص کا جن کی بدولت مرزا غالب کی نثر اردو ادب کے بہترین شاہپاروں میں شمار ہوتی ہے، مولانا حالی نے صحیح فرمایا ہے کہ اردو نثر نے مرزا غالب کے بعد بہت ترقی کی ہے، مگر خطوں کے محدود دائرے میں ان کے بعد بھی بہ لحاظ دلچسپی اور لطف کے ان کی نثر کی نظیر نہیں مل سکتی، مرزا کا انداز منفرد ہے۔ ان کے عام اسلوب مثلاً فارسی میں بھی برجستگی اور رنگینی پائی جاتی ہے۔ ان کی طبیعت میں جدت اور ندرت بدرجۂ اتم موجود تھی، وہ ہر معاملہ میں ایک منفرد روش رکھتے تھے، چنانچہ اسلوب میں بھی یہی ان کے مد نظر تھا مگر نمک اور شیرینی اور لطافت و حلاوت کا جو اجتماع ان کی اردو نثر میں ملتا ہے وہ ان کی فارسی نثر میں نہیں ہے۔

اس کے علاوہ چند امور ایسے ہیں جن کی وجہ سے مرزا غالب کو ادب اردو میں یکتائی اور اولیت نصیب ہوئی۔ مرزا غالب نے اردو نثر کو شخصیت سے روشناس کرتے ہوئے اس میں متانت کے ساتھ ساتھ سلاست اور سادگی پیدا کی۔ اردو میں سنجیدہ ظرافت اور طنز کی داغ بیل بھی انھوں نے ڈالی۔ ان کے خط، مکالمہ اور جزئیات نگاری کے بارے میں آنے والے ناول نگاروں کے لیے مشعل راہ ثابت ہوئے۔ ان کے بعض خطوں پر شخصی مقالات کا دھوکا ہوتا ہے، ان میں وہی لچک، وہی گفتگو کا انداز، وہی گھریلو موضوع، اسی طرح کی بے تکلف ساخت، اس کے ساتھ ساتھ ایک خاص نقطۂ نظر جس کے نیچے کوئی نہ کوئی جذباتی تحریک موجود نظر آتی ہے۔ ان سب خصائص کی بنا پر یہ خطوط شخصی انشائیوں کا رنگ ڈھنگ رکھتے ہیں۔ اس معاملہ میں بھی غالب آنے والے مقالہ نگاروں کے پیش رو ثابت ہوئے۔

اس میں کچھ شبہ نہیں کہ غالب اردو کے بہترین جذبات نگار انشا پرداز تھے۔ دورِ حاضر میں مولانا ابوالکلام آزاد کے مکاتیب جو "غبارِ خاطر" کے نام سے شائع ہوئے ہیں۔ بہت سے خصائص میں مرزا غالب کے خطوں سے مماثلت رکھتے ہیں۔ مگر ان دونوں بزرگوں کی تربیت، ماحول اور مذاق اتنا جدا جدا ہے کہ ہمارے نزدیک ان کا موازنہ درست نہیں۔ کیوں کہ غالب غالب ہیں اور ابوالکلام ابوالکلام اس کے علاوہ شوخی و ظرافت کے جو پہلو 'خطوطِ غالب' میں ہیں وہ مکاتیب ابوالکلام میں نہیں۔ اسی طرح مکاتیب ابوالکلام میں سطح کے نیچے جو گہری مقصدیت موجود ہے وہ مکاتیب غالب میں نہیں۔ ہمارے لیے یہ بھی ممکن ہے کہ ہم بعض مماثلتوں کی بنا پر مرزا غالب کو انگریزی کے مشہور ظرافت نگار چارلس لیمب سے مشابہت دیں مگر میں سمجھتا ہوں کہ اصولاً اس قسم کی کوشش مکابرہ ہے کیوں کہ ان دونوں انشا پردازوں کے طریقِ فکر و نظر اور تربیت اور ذوق کا اختلاف یقینی ہے۔

بایں ہمہ بلا شائبہ مبالغہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ مرزا غالب (نہ صرف اپنی شاعری کی بنا پر بلکہ اپنی اردو نثر کی وجہ سے بھی، دنیا کے چند بڑے ابطال و ناموران ادب) کی صف میں جگہ پانے کے مستحق ہیں۔

ؔ دو مصنفوں میں سے کسی ایک کو بلا وجہ عظیم تر درجہ دینے کے لیے جو موازنہ کیا جاتا ہے اس کو اصطلاح میں "مکابرہ" کہتے ہیں، یا ایسے دو اشخاص میں مماثلت پیدا کرنا جن میں اصولاً مماثلت ممکن نہ ہو۔